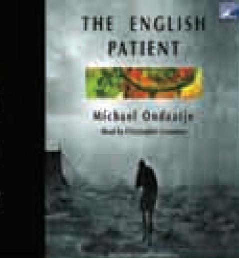


هشام العسري:
فيلمي عن أسطورة
الحسن الثاني..



كتاب العدد:
سحر الحكاية في رواية
"المريض الإنجليزي"

مجلة الأدبية

aladabia.net

10 دراهم

مجلــة ثقافية شهرية

المدير المسؤول: ياسين الحليمي □ العدد 33 □ ملف الصحافة 02/2004 □ الإيداع القانوني 0024/2004. □ الترقيم الدولي 1114-8179. □ من 20 فبراير إلى 20 مارس 2011



تغطية شاملة لفعاليات المهرجان الوطني للفيلم

مجلة الأدبية



نور الدين الصايل



عمر لطفي



عادل الفاضلي

نسيم عباسي



حكيم بلعباس



"التاريخانية والتحديث"
دراسات في أعمال عبد الله العروي

مقالة:
شاعر الوردة، قراءة في شاعرية محمد الشيخي

عبد الغني فوزي يكتب عن "القصيدة التي تشبهنا"

طنجة الأدبية
مجلة ثقافية شهرية

شهرية ثقافية تصدر عن شركة



LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
د. محمد الدغمومي
د. عبد الكريم برشيد
د. نجيب العوفي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
يونس إمغران
فؤاد اليزيد السني
عبد السلام مصباح
الطيب بوعزة
أحمد القصوار

القسم التقني:
مدير الإشهار
فيصل الحليمي
المدير الفني
هشام الحليمي
التصميم الفني
عثمان كوليط المناري
معاد الخراز

الطبع:
Volk Impression
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 0024/2004
الترقيم الدولي: 8179-1114

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

• لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
• المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
• المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
• في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري
مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010
طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
Crédit du Maroc
Agence TANGER SOUANI
021640000021603002792781

في هذا العدد

العدد 33 - 20 فبراير إلى 20 مارس 2011

إفتتاحية

الدورة 17 للمعرض الدولي للنشر والكتاب: ما الفائدة منها؟

*** «القراءة الهادفة لبناء مجتمع المعرفة» شعار آخر للمعرض الدولي للنشر والكتاب بالدار البيضاء في دورته السابعة عشر، بعد أن حملت الدورات السابقة جملة من الشعارات لم يتم التأكد من نتائجها وحصيلتها لحد اليوم كشعار الدورة الفارطة «العلم بالقراءة أعز ما يطلب» والذي قبله «في مملكة الكتاب».

وهكذا تجتهد الوزارة الوصية عند كل دورة بوضع شعار يبدو من حروفه ومفرداته ورسالته أنه شعار المرحلة، واستراتيجية بناء لواقع الكتاب والنشر ببلادنا، وذلك دون أن ترافق وزارة الثقافة اجتهادها هذا، باجتهاد آخر يسعى إلى معرفة نتائج تلك الشعارات عند القارئ المغربي وبائع الكتب وناشره.

إننا نفتقد أية دراسة ميدانية علمية وإحصائية للدورات السالفة من معرض الدار البيضاء الدولي.. حيث اعتاد الوزير بنسالم حميش – وقبله الكثيرون عند كل دورة – الحديث عن الدورة التي اقترب أجلها، انطلاقا من عدد المشاركين، وأسماء المنشطين والمكرمين والمحتفى بهم، وانتهاء بتحديد قدر المساحة الجغرافية التي منحت للمعرض لاستقبال العارضين والزوار.. بينما يعجز الوزير كل مرة عن إعطاء أرقام وإحصائيات ودروس وعبر تمخضت عن الدورة المنصرمة، وهو ما يعني أن الوزارة واعية بكون تنظيمها للمعارض لا يعدو أن يكون فلكلورا ثقافيا لا هدف ولا غاية من ورائه، بالرغم من أن كل دورة تحمل بأنفاسها شعارا قويا وذا معنى عميق.

عندما كان عنوان الدورة 15 هو «في مملكة الكتاب»، كنا نعتقد أن الكتاب ذو الجودة العلمية والأدبية العالية، وذو السعر المناسب والمعقول سيدخل كل بيوت المغاربة، وسيصبح وليمة إضافية إلى جانب أكل المعدة.. لكن النتيجة كانت مخيبة للآمال، إذ ازداد الكتاب المنشور رداءة، وسعره فحشا وإرهابا.

وعندما رفع شعار «العلم بالقراءة أعز ما يطلب» للدورة 16، قلنا أن المهدي بن تومرت سيكون سعيدا بقبره حين يصله علم بكون شعار الدورة قد استعار من كتابه «أعز ما يطلب» وقود المعرض ومنشطاته غير المحظورة.. لكن النتيجة هي أن العلم بالقراءة ظل محاصرا بجهل القراء لعدم نجاح الشعار الذي كان قبله.

أما اليوم فالشعار هو «القراءة الهادفة لبناء مجتمع المعرفة».. وهنا نتساءل هل هناك قراءة ما حتى نجعلها هادفة؟ أو منكمشة؟ أو مدمرة؟ وهل هناك مجتمع للمعرفة؟.

لا شك أن الشعار كبير جدا، ويختزل بصدق إشكالية المغاربة الذين لا يعرف – أغلبهم – شكل الكتاب ولا معنى القراءة، بفعل غياب استراتيجية علمية ودقيقة وواعية بنشر الكتاب والتحفيز على القراءة.. استراتيجية تقوم على توظيف مسالك التعليم والإعلام والطباعة في دفع المغاربة إلى جعل القراءة تقليدا يوميا، والكتاب إلى أنيس لا يفارق وحدتهم.

وإذا كانت إيطاليا ضيف شرف المعرض في دورته السابعة عشر، فما علاقة الشعار الآنف الذكر بإيطاليا الثقافة والفن والسينما؟ ثم ماذا أعدت الوزارة الوصية من ترجمات لكتب إيطالية؟ ومن استضافة لمثقفي إيطاليا؟ ومن تنشيط إيطالي لفعاليات المعرض..؟ أسئلة لم يجب عنها بنسالم حميش رغم تخصصه الفلسفي، ومعرفته العميقة بعلم الكلام.

■ طنجة الأدبية

الحاجة إلى الأدب والنقد

د. محمد الدغمومي

تأتي الحاجة إلى النقد بعد أن يصبح الإبداع في المستوى الذي يستوجب طرح الأسئلة، عن نفسه ويتغير لمواكبة أسئلة المجتمع وتمثل الحاجات المستجدة في الحقل الثقافي وتمثيلها؛ فالإبداع يفقد ضرورته إذا عجز عن المواكبة والتغير، بل يفقد حتى وجوده الإبداعي ويصير مجرد كتابة أو كلام يندرج تحت صنف من أصناف الكتابة المعتادة المحددة بوظيفة عملية التدوين، والتوثيق لما يقع،، ليس له من أهمية إلا أهمية التعريف والتأريخ والتسجيل وهو في هذه الحال يستدعي نقدا موجها لمحاكمة المكتوب بمعيار الحقيقة والمصلحة العامة أو يندرج تحت صنف المقدس الذي يحرم النقد..

لكن الكتابة الإبداعية لا ترضى أن تكون مجرد كتابة؛ إذ تتحرك في مجال الثقافة بدء من جعل الثقافة نفسها في خدمة الكتابة، وعزل الحاجات التي تلبيها أشكال الكتابة الأخرى في مساحة الظل، سواء تقصدت ذلك عمدا أم لم تقصد: فالكاتب الذي يسمي كتابته أدبا أو فنا عاجز عن إلغاء تلك المسافة، وهو لا يجعل منها مقصده وحدوده، ويعرف أنه يتنفس هواءها ويتشرب ماءها ويتحرك في مجاهلها وأنفاقها السرية، حيث يعثر على غير المرئي وعلى الصامت والمهمش والناس الذين يعيشون في ظلمات الأقبية والمقصورات العجائبية، هنا تكون الكتابة تجسيدا لقدرات الكاتب، وتعبيرا عن الحرية، وتجاوزا للمألوف المعتاد، وانغمارا في عالم الخيال والوجدان والجمال وتغدو الكتابة اكتشافا ممتعا أو مدهشا أو مرعبا مقلقا.

وإذا ما تمكن الكاتب شاعرا وقصاصا روائيا ومسرحيا من الدخول إلى هذه المسافة فهو يعري المسافة التي يعيش عليها بقية الناس، ويجعلهم يتساءلون ويعرفون كيف يمنحهم الأدب وجودا إضافيا، ويعرفون أن الكتابة لها مكر يحثهم على تنشيط ما لديهم من معرفة لفهم ما لم يتعودوا على فهمه.

إذن الحاجة إلى الكتابة الإبداعية هي حاجة ضرورية، سرها في مطلب الحرية والمتعة واللعب والجمال والاكتشاف والمعرفة؛ معرفة ما يخرق المعلوم من المعرفة والكلام الذي يظل مجرد كلام،:::

هكذا فكل ما يمكن أن يصدر من نظريات في الأدب يتحرك تارة بادعاء النظر إليه ضمن حدوده وتارة أخرى بالنظر إليه من خلال ما يحيط به سببا وغاية، ولا يعني المحصول النظري إلا تعدد وجهات النظر التي لا تقبل أن يحاكم بعضها بعضا، فالناتج عن الاختلاف لا يرجع إلى الأدب بل يعود إلى المعرفة التي توظف من أجل دعم وجهات النظر، ويعني هذا نتيجة بأن الأدب هو في مركز دائرة ثقافية أطرافها متفاعلة وهي الذات (التكوين النفسي، قدرة التخيل، الوضع الاجتماعي) المجتمع والواقع الطبيعي، الكتابة السابقة (الموروث)، اللغة، المعرفة التي تحيط بالأدب، الثقافة التي يكتسبها الكاتب من الحقل الثقافي. (القيم، الرموز، الأساطير، الاعتقادات؛ الفنون إلخ،،)

لذا فإن النظر إلى الأدب قد يستدعي استحضار كل العناصر المذكورة، وقد يكتفي باختيار بعضها، وتكون الحاجة إلى النقد دائما مشروطة بها ومعبرة عنها وشارحة لها من خلال الأدب؛ أي حين يؤكد وجوده ككتابة لا تندرج ضمن بقية أشكال الكتابة المألوفة (الكلام).

هنا تتولد في الأدب والنقد معا رغبات تود تغيير الأدب سعيا إلى تجديده، أو تجاوز ما كان عليه أو ما هو سائد فيه، برفع شعار نقدي قبل أن يكون حقا شعارا أدبيا، مثل الأدب التجريبي.

إنها رغبة لا تتحقق إذا كانت مجرد ادعاء وعبث، ولا تستجيب إلى إشباع الحاجة إلى الأدب في تفاعله مع دائرته الثقافية، أي حاجة الإنسان لكي يحقق المزيد من الحاجات الملحة أو المتوقعة، الحاجة إلى النقد ما هي من حيث المبدأ حاجة الأدب نفسه، والتغير الذي عليه يعني أن الدائرة التي تتفاعل فيها شروط وجوده، تتوق إلى التعبير عنها، فيأتي النقد لتعزيزها، وتسديدها ونشرها،، وكل ما ينجم من اختلاف نابع من مستويات تفاعل العناصر ونوعها وكيفية هيمنة بعضها على بعض، لكن عندما نصادف نقدا متهافتا وسائدا فهذا دال على تهافت المعرفة الرائجة في الحقل الثقافي وضعفها، ودال أيضا على خلل في الأدب أساسا، ومن السذاجة أن نجد نقدا قويا مؤثرا إذا كان موضوع اشتغاله هزيلا ومهزوزا ضعيفا، وإذا ما كانت هناك كتابات نقدية تنظيرية رائجة، فهي كتابات غير ملائمة، مستعارة تشبه شراء طائرة أو سيارة أو هاتف محمول من لدن مجتمع عاجز عن الصناعة متهافت على حاجات غير ملائمة.

فهل نحن في حاجة إلى نقد مستخلص من حاجات ثقافة مجتمع آخر، ويقرأ وينتج أدبا غير أدبنا؟؟؟؟

من السذاجة أن نجد نقدا قويا مؤثرا إذا كان موضوع اشتغاله هزيلا...

مقالة

صورة الغربة
في قصة «الغرباوية» للكاتب عبد السلام دخان

■ **نجيب كعواشي**

تنتمي كتابات عبد السلام دخان إلى التجربة الإبداعية الجديدة بالمغرب، وقد راكم هذا المبدع عددا من النصوص الشعرية والسردية ودراسات نقدية متعددة. قد كانت قصته المعنونة الغرباوية (1) كانت مثار نقاش بيني وبين الفنان التشكيلي والمخرج السينمائي المغربي عمر سعدون الذي يعكف رفقة أصدقاء آخرين على تحويل القصة الى سيناريو، ثم الى فيلم سينمائي قصير.

لا يمكن العبور نحو أي نص دون العبور إلى عنوانه الذي لا يشكل فقط مدخلا للنص، بقدر ما يشكل مفتاح عوالمه المتعددة، وقد جاء عنوان قصة الغرباوية، لعبد السلام دخان، بصيغة المؤنث المفرد المعرف، ولهذه المفردة معنيين: معنى الاغتراب الحقيقي عن الوطن والأهل، ومعنى الاغتراب الوجودي النفسي عن الذات والآخر، وسنحاول في هذه القراءة إلقاء الضوء على صورة الغربة في هذا النص السردي على اعتبار أن قراءة القصة يمكن أن تقودنا إلى تتبع هذه الصورة، وتلمس إيحاءاتها المتعددة. فهل هذه الغربة هي غربة الإنسان عن نفسه؟ أو هي غربة الإنسان عن مكانه؟ أو هي غربة الإنسان عن زمنه؟ أو هي غربة الإنسان عن أهله ومجتمعه؟

تتحدث قصة الغرباوية عن لقاء البطل، على متن حافلة، كانت متجهة من مدينة طنجة نحو مدينة تطوان، وبالرغم من أن أسباب سفر البطل «عبد السلام» إلى مدينة تطوان تختلف عن أسباب سفر الغرباوية («سناء») إلا أن فرصة هذا السفر ستسمح بمعرفة الكثير من تفاصيل حياتهما؛ فسناء غادرت مدينة سوق الأربعاء، واتجهت نحو شمال المغرب بحثا عن العمل وعن حياة أفضل، فيما كان عبد السلام هاربا من روتين حياته الزوجية، فنشأت بينهما علاقة توطدت مع توالي الأيام لتصبح علاقة متينة.

صورة الغربة تبتدئ من المفارقة التي يضعنا فيها البطل منذ لقاءه ب «سناء»، وبمكر سردي يحاول إقناعنا بقصته الحقيقية. فهو شاب تزوج «حنان» بعد أن عاشا قصة حب كبيرة، وله معها ثلاثة أولاد، إلا أن علاقته الزوجية ليست على ما يرام، نتيجة تغير طبائع الزوجة (على حد تعبير السارد)، وتمر حياته الزوجية بتجربة تهدد استقرارها، نظرا لكثرة الشجار نتيجة غياب لغة مشتركة، وانعدام وسيلة للتفاهم، وانقطاع التواصل بينهما، وتسلط الزوجة، وكثرة صراخها، ولا اكتراث الزوج الذي لم يعد يشعر بالتزام تجاهها وتجاه مسؤولياته كرب أسرة..

زوجته «حنان» ستستشعر خيانته، وستتبع خطواته حتى ينتهي بها المطاف بضبطه مع الغرباوية في منزل الخيانة، بمرتيل، وسيترتب عن هذا الاصطدام نهاية حياة زوجية، وستعمل الزوجة على الإنتقام من «عبد السلام»، وذلك بحرق كتبه وملابسه، والتسبب في طرده من وظيفته بعد أن أثبتت أنه مصاب بالجنون.

إن قوة الحكاية في هذا النص هو ما جعلها تحفل بسمات عديدة، مثل سمة السخرية والضياع والعبث، ولكن أبرز سمة هي التي يمثلها العنوان نفسه: الغرباوية والذي له صلة بالغربة والإغتراب، وقد بدت موضوعة الغربة في القصة، التي تستقي مادتها السردية من الوجود الواقعي، كتمثل لحالة إنسانية، بكل تلاوينها الإجتماعية والنفسية، إن الغربة لا تتوقف فقط في الإغتراب الإحتماعي والنفسي، بل تتعداه إلى اغتراب أخلاقي، فتفاصيل النص القصصي تدعونا لمساءلة كثير من المفاهيم مثل قيم المؤسسة الزوجية ومفهوم الخيانة ومفهوم الإلتزام وحق الرعاية الأسرية..

إن الغربة في قصة الغرباوية متفاوتة الدرجات، وهي الأساس الذي ينهض عليه البناء الدرامي برمته. فالشخصيات الثلاثة: الغرباوية والسارد والزوجة تعيش غرباتها وتشقى فيها، ومن ثم لعبت عبر تفاعلها وانفعالها بالآخر، وبالعالم من حولها، دور ذلك البطل الإشكالي وهو يصارع القيم والقلق والتشظي..

غربة الغرباوية:

عاشت الغرباوية قطيعة بين مكانين أو عدة أمكنة. فمن سوق الأربعاء: المكان الذي عاشت فيه وغادرته، إلى أمكنة أخرى، لم تكن نهاية لرحلتها بقدر ماكانت محطة للعبور نحو أمكنة أخرى جديدة: طنجة، مرتيل ثم إسبانيا..

والمكان هنا يمثل ليس فقط تنوعا جغرافيا أو فضاءا مغايرا للمكان الأصلي، مسقط الرأس الولادة ومرتع والطفولة، إنه فضاء واقعي مثقل بدلالات تاريخية وحضارية. فطنجة نقطة العبور نحو الضفة الأوروبية على مسافة بضعة كيلومترات، وهذا القرب جعل حلم «سناء» قريب المنال، كما أن الطابع العصري للمدينة سهل تأقلمها واستعدادها النفسي والجمالي من أجل الانتقال النهائي إلى إسبانيا.

إن المكان الجديد هو جغرافية نقيضة، وليس فقط حيزا أو مجالا أو فضاءا، لأنه محمل بدلالات ثقافية. فمجيئ الغرباوية إلى مرتيل سبقه مرورها بطنجة، المدينة المرادفة أيضا للقساوة والإغتصاب المادي والرمزي. يقول السارد على لسان الغرباوية: «العمل بطنجة قاس جدا فبالإضافة إلى ساعاته الطويلة، وأجره الزهيد، هناك مشاكل نتعرض لها من زميلاتنا في العمل مثل القيل والقال والسرقة إضافة إلى مضايقات شبان الحي الذين يرغبون في امتلاك كل عاملة تسكن حيهم من أجل توفير ثمن القهوة والحشيش».

الغربة في نص الغرباوية مرادف للاغتراب: اغتراب الإنسان عن هويته وتفكيره وسلوكه وحتى نمط لباسه. يقول السارد واصفا لباس الغرباوية (على غرار لباس «شاكيرا» المغنية العالمية)، عندما جلس بجانبها على متن الحافلة: «كانت ترتدي سروال جينز أزرق تتوسطه مساحة بيضاء، وحزام جلدي عريض مثقل بقطع حديدية تتلألأ وكانت ثمة مسافة فاصلة بين السروال والقميص الحريري وهو ما يسميه شبان الحي بفصل السلط». فغربة الغرباوية تأتي من تنافر الدلالات، وتعارض الأعراف والتقاليد، والمنظومة الأخلاقية.

غربة السارد:

إحساس الغربة هذا لم يكن وقفا على الغرباوية فقط، فالبطل أيضا يعاني من غربة تأخذ شكل حنين قوي اتجاه الماضي في كل أشكاله . حنين يمزق ذاته.. حنين محكوم بالعاطفة.. حنين إلى انبعاث كل ما هو جميل وإنساني. يقول السارد: «لا أريد أن أتذكر أي شيء. فالحنين نحو الماضي يكاد يقتلني».

ولعل أقسى أنواع الغربة، هي تلك التي يعيشها السارد داخل أسرته. إنه لا يرحل من مكان إلى آخر أو من زمن إلى آخر، كما حدث للغرباوية، فالغربة تقيم وتنمو داخله، وبما أن الآخر القريب منه، الذي يشاطره المكان والزمان، لا يحس به، بل إنه ليس أكثر من طيف، طيف إنسان يسمع دبيب خطواته ليل نهار، ولكنه غريب. وجودها إلى جانبه ليس أكثر من وجود جسدي. يقول السارد مجيبا عن سؤال الغرباوية: «فقد أدركت أخيرا أنني لا أرغب في العيش معها».

فغربة السارد هي غربة العلاقات الإنسانية التي تصل حد البحث عن بديل لهذه العلاقة التي جعلته يتورط وينجب ثلاثة أبناء.

الزوج لا يتوق إلى زوجته بسبب عنادها، بل يتوق إلى مرحلة ما قبل الزواج، مرحلة الحب الرومانسي الذي تبدد مع بداية حياته الزوجية.

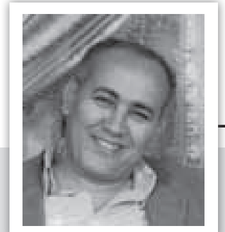
يقول السارد: «كنت أود إخبارها بكون الورطة لا تكمن في زواجي المبكر، بل في أولادي الثلاثة..»

إن الغربة في قصة الغرباوية تلامس وضعا اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا مأزوما. والاغتراب الناشئ عن تحولات الذات الإنسانية تعبير عن نزعة كونية قضيتها الجوهرية هي الإنسان.. فموضوعات الغربة والضياع والتردد والصراع ليست اعتباطية، إنها تحاسب وتفضح واقعا إنسانيا مرا تغتال فيه الحياة والذاكرة والقيم. فالقاص يستقي مادة من الواقع، لكي يكشف اختلالاته الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، عبر صور سردية قوية تأسر القارئ بسحر الحكاية وقوة التخييل، مستثمرا في ذلك خبرته الاجتماعية ورصده للتفاصيل الدقيقة لحياة العاملات في المناطق الصناعية بشمال المغرب.

إن جمالية هذا النص القصصي لا تكمن فقط في قوة الحكاية، التي نجد في الواقع ما يناضرها، وربما بشكل أكثر قساوة، ولكن في طريقة الكتابة وفق استراتيجية تستحضر تقنيات الكتابة السردية، خاصة وأن القصة القصيرة جنس أدبي صعب، لتميزه بسمات لا نكاد نجدها في أي جنس أدبي آخر.

لقد استطاع عبد السلام دخان أن يكتب نصا قصصيا متميزا ببعده التخييلي وطاقته الإقناعية. وقد كان تداخل الأحداث، وتعاقب المشاهد، وتقنية الفلاش باك، وإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي للأحداث، مع جعل لحظات الزمن الماضي تتخلل لحظات الزمن الحاضر، وفق ما أملته الخطة الجمالية للعرض السردي، من أبرز الجوانب الفنية البارزة في قصة الغرباوية. وحتى بعد قراءتنا لهذا النص، لا تزال صور كثيرة مطبوعة في ذهننا، ولازلنا نتساءل عن مصير الغرباوية في اسبانيا، ومصير البطل عبد السلام، بعد أن فقد وظيفته وزوجته وحبيبته، ومصير الزوجة التي تحملت مسؤولية ابناءها الثلاث بعد ذلك.. أسئلة تتوالد في ذهننا بشكل يجعل النص يكتب بأكثر من صيغة.. وأكثر من مرة.. فهل يستطيع القاص عبد السلام أن يكمل حكاية الغرباوية أم أنه تعمد أن يترك القارئ في حيرة؟





■د. نور الدين محقق

«التاريخانية والتحديث»

لعبد السلام بنعبد العالي: دراسات في أعمال لعبد الله العروي

حظيت أعمال المفكر المغربي الكبير عبد الله العروي بدراسات ومقاربات نقدية عديدة، سواء ما تعلق منها بأعماله الفكرية أو ما تعلق منها بأعماله الإبداعية، حتى وان كان حظ الأولى منها بالتأكيد أوفر طبعا، لما وفرته وتوفره من رؤى ثاقبة تتعلق بالحداثة والتحديث وبعلاقة المثقف بالمجتمع وبالعلاقة الكائنة والممكنة بين الثقافي والسياسي، وبالتلاقح الثقافي بين الشرق والغرب وسواها من القضايا الفكرية الهامة. ومن بين الكتب الفكرية التي تناولت أعماله الفكرية هاته، أو على الأقل، البعض منها كتاب المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي الذي أطلق عليه عنوانا دالا هو: «التاريخانية والتحديث: دراسات في أعمال لعبد الله العروي»، والذي صدر في متم السنة الماضية 2010 عن دار توبقال (المغرب). علما أن المفكر عبد السلام بنعبد العالي قد سبق له أن أصدر مجموعة من الأعمال الفكرية الأخرى، نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر كل من «أسس الفكر الفلسفي المعاصر» و«ميتولوجيا الواقع» و«بين الاتصال والانفصال» و«ضد الراهن» و«حوار مع الفكر الفرنسي» و«الأدب والميتافيزيقا» وغيرها من الأعمال الفكرية التي لقيت صدى في الوسط الثقافي المغربي والعربي على حد سواء.

يحدد عبد السلام بنعبد العالي في التقديم الذي صدر به كتابه هذا بأن موضوع الكتاب ينحصر في مساءلة أعمال عبد الله العروي انطلاقا من سؤال المنهج الذي هو هنا المنهج التاريخاني وسؤال المتن الذي هو هنا مقومات الفكر الإنساني والحديث منه على وجه التحديد. وبالتالي فإن الكتاب يسعى لتشكيل تمهيد للإجابة عن الأسئلة التالية: – هل بإمكان التاريخانية بالفعل أن تمكننا من استيعاب الحداثة؟ – وهل استطاع صاحبها أن يسهم في شق السبيل نحو تحديث الفكر العربي؟ – أم أنه أخذ يبتعد هو نفسه شيئا فشيئا عما اعتقده طويلا أنه طريق الانفراج؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة المركزية، ينطلق عبد السلام بنعبد العالي في الدراسة الأولى من هذا الكتاب الحاملة لعنوان «في مفهوم الايدولوجيا» في محاولة لتقديم ومناقشة تعريف عبد الله العروي لهذا المفهوم اعتمادا على كتابه «مفهوم الايدولوجيا»، على اعتبار أن هذا المفهوم، كما يذهب إلى ذلك عبد الله العروي نفسه «ليس مفهوما عاديا يعبر عن واقع ملموس، فيوصف وصفا شافيا، وليس مفهوما متولدا عن بدهيات فيحد حدا مجردا، وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة. إنه يمثل «تراكم معان»، مثله في ذلك مثل مفاهيم محورية أخرى كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان».ص11. يقارب عبد السلام بنعبد العالي هذا المفهوم عند عبد الله العروي متوقفا عند أهم النظريات التي قامت بعملية تحديده، خصوصا الماركسية والفرويدية والنيتشوية، مستعرضا آراء الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو في هذا الصدد، وكيفية تقديم عبد الله العروي لها ومناقشته المستفيضة والذكية لها، مبديا بعض الملاحظات الهامة في هذه المناقشة ذاتها المنفتحة على السؤال الفلسفي بكثير من العمق.

ينتقل عبد السلام بنعبد العالي بعد ذلك، في دراسته الثانية لمقاربة كتاب عبد الله العروي «خواطر


عبد الله العروي

الصباح»، الجزء الأول، مبديا ملاحظاته حوله. هذه الملاحظات التي توقفت عند هيمنة صوت المثقف في هذه اليوميات، وأن حضور السياسي فيها لا يتم إلا انطلاقا من الهم الثقافي، كما إن كان هناك غياب للسياسة فيها، فهناك حضور للسياسي Le politique، كما أن هناك وعيا حادا بأهمية دور المثقف في المجتمعات العربية المعاصرة، وغير ذلك من القضايا الفكرية والثقافية. وامتدادا لنفس هذه الدراسة يقف عبد السلام بنعبد العالي في دراسة أخرى متممة لها، عند الجزء الثالث من كتاب «خواطر الصباح» متوقفا عند علاقة المثقف ممثلا هنا بصاحب الكتاب ذاته، بالسياسة، خالصا إلى أن عبد الله العروي، حتى وإن كان مهووسا بالسياسة، فإنه لم «يغرق فيها» على حد تعبيره. يقول عبد السلام بنعبد العالي في هذا الصدد ما يلي: «ظل هنا أيضا» أستاذ تاريخ «يلاحظ ويسجل» كما يفعل المؤرخون القدامى، «لكنه ليس مؤرخ وقائع وأحداث، وإنما هو محلل مهتم بالسياسي، متابع للتطورات الدولية والعربية، حامل لهموم بلاده وقضاياها المصيرية». ص 31.

أما بخصوص نقد العقل العربي والإسلامي، فإن عبد السلام بنعبد العالي، يقارب ذلك في دراسة أخرى، انطلاقا من كتاب عبد الله العروي «مفهوم العقل»، خالصا إلى أن «ما ميز العقل الإسلامي في نظر الأستاذ العروي بالضبط هو تأرجحه بين موقفين حول هذا الممكن. فبينما اعتبره أمثال محمد عبده واقعا متحققا عده أمثال ابن خلدون من قبيل الظن الذي لا يغني... وما سبيل الخروج من هذا التأرجح؟ واضح أنه الذهاب بالمنطق الخلدوني إلى أبعد مداه ووضع منطق فعلي للفعل واعتبار أن تأصيل عقل الفعل لا يتم إلا بنقض عقل الاسم.» ص 42.

بعد هذا يقف عبد السلام بنعبد العالي في دراسة تابعة لهاته، في نفس الكتاب طبعا، عند «الترجمة الذاتية» التي قام بها عبد الله العروي لكتابه الرائد «الايدولوجيا العربية المعاصرة» والتي جاءت كما يقول هو نفسه تصحيحا لترجمة سابقة ظهرت في بيروت، اثر صدور الكتاب في طبعته الفرنسية، والتي قام بها المترجم محمد عيتاني. وقد جاءت ترجمة عبد الله العروي لكتابه هذا في سنة 1996 أي بعد نحو ثلاثين سنة عن الصيغة الفرنسية للكتاب وأزيد من ربع قرن عن الترجمة الأولى التي قام بها كما سبقت الإشارة المترجم محمد عيتاني. لكن ما يطرحه عبد السلام بنعبد العالي في هذا الصدد، في مناقشته لمقدمة هاته الترجمة نفسها التي أنجزها عبد الله العروي ذاهبا فيها إلى أن هذه الترجمة هي «النص الأصلي» للكتاب، جدير بالتأمل، خصوصا وهو الخبير بمجال الترجمة، فقد صدر له كتاب هام عنها تحت عنوان «في الترجمة»، فهو يرى بأن الفترة الزمنية بين صدور كتاب «الايدولوجيا العربية المعاصرة» باللغة الفرنسية والترجمة التي قام بها عبد الله العروي للكتاب، بالإضافة إلى اللغة المنقول منها والأخرى المنقول إليها ستجعل من ترجمة عبد الله العروي لكتابه هذا، هي الأخرى، لا يمكن أن تكون بمثابة الأصل حتى وإن أشار الكاتب/ المترجم الأصلي عبد الله العروي إلى ذلك، خالصا في هذا الصدد إلى القول بأن «لا نستطيع إذن أن نجزم أن الترجمة الجديدة خالية من كل توسط حتى وإن كان صاحبها هو المؤلف نفسه، فعلى الأقل هناك توسط المدة الزمنية. لكن هناك توسطا آخر كما نعلم يتجاوز الذات المترجمة ويحضر في كل ترجمة بما هي كذلك، هو توسط اللغة المترجمة.» ص46.

في الدراسة الأخيرة من الكتاب، والمعنونة بهذا العنوان التساؤلي: «هل ما زال العروي تاريخانيا؟ في كتاب «السنة والإصلاح»، يقوم عبد السلام بنعبد العالي بتحديد مفهوم «التاريخانية» كما طرحه عبد الله العروي، ويناقشه انطلاقا من الوقوف عند بعض القضايا التي يتناولها العروي في كتابه الهام السالف الذكر، «السنة والإصلاح»، مثل موقفه من الفلسفة ومن تاريخ الفكر والمفكرين. ص 52.

وفي النهاية، فإن كتاب المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي «التاريخانية والتحديث: دراسات في أعمال لعبد الله العروي» على صغر حجمه، فهو يقدم مقاربات جادة للمشروع الفكري الحداثي للمفكر عبد الله العروي عبر بوابتين أساسيتين هما بوابة التاريخانية وبوابة التحديث من خلال القراءة الذكية والتفكيك العميق والتساؤل المنفتح لبعض أعماله.


■ د. بنيونس بوشعيب

ملامح العرض في النص، «الحال والمحال»1 لنور الدين طيبي نموذجا

(1)

غالبا ما يتم الاعتقاد أن أول إصدار لمبدع ما هو أول عمل له، وغالبا ما يتم التعامل مع هذا الإصدار على أساس أنه يمثل التجربة التي تنتظم مسيرة هذا المبدع، أو ذاك.

وفي الكثير من الحالات يتم اختزال الإصدار الأول وقراءته في السياق البحث عن مجموعة من الأجوبة لمجموعة من الأسئلة التي لا يمكن لأعمال عمر بكامله أن تجيب عنها.

وأخيرا كثيرة هي الكلمات التي تقدَّم في حفلات التوقيع الخاصة بمجموعة من المؤلفات والإبداعات، والتي تجانب الصواب، وتتحول إلى مجموعة من المجاملات البلهاء التي لا قيمة لها.

هذه الأمور في اعتقادي الشخصي يرفضها المبدع أو الكاتب صاحب العمل، كما يمجها الذوق السليم، فلا أحب إلى الكاتب أو المبدع من أن يتم التعامل مع مؤلفه، أو عمله الإبداعي من موقع القراءة الهادفة التي ترمي إلى كشف الجوانب الخفية في هذا العمل، كما ترمي إلى جعل العمل مثارا لمجموعة من الأسئلة أو الإشكاليات.

لهذا أرى أن أفضل ما يمكن القيام به في مثل هذه اللحظات العلمية، العمل على تجسيد العلمية في أدق صورها، وبالتالي تمكين المتلقي من النظر إلى العمل من الزوايا التي يبدو أنه لم يلتقط من خلالها هذا العمل، أو ذاك.

(2)

تتنوع الجوانب التي من خلالها يمكن قراءة نص مسرحي، فخاصية النصوص المسرحية تكمن في كونها مشرعة على أكثر من تأويل، وقابلة للاستثمار على أكثر من صعيد. النص المسرحي في حقيقة أمره كتابة نواتية، تستدعي من الذي يقبل على التعامل معها الإلمام باستراتيجيات القراءة الفاعلة التي بإمكانها أن تضع النص المسرحي في أكثر من واجهة، وبالتالي تجعل منه مادة طيِّعة لمجموعة من الرؤى الجمالية.

(3)

يمكن في مجال الكتابة المسرحية الحديث عن نوعين من النصوص، أو الحديث عن مستويين من الكتاب:

1) النوع الأول: هو تلك النصوص التي تحمل في ثنياها أشكال تجلياتها الفرجوية، فهذا النوع يكتبه صاحبه انطلاقا من هاجس الأداء/العرض، لهذا نراه يزخر بالكثير من المؤشرات الميتانصية، والتي تحملك وأنت تقرأ النص إلى أجواء من التمثلات الجمالية المتميزة.

2) النوع الثاني: هو تلك النصوص الجافة التي تتحرك في عوالم من الأفكار والنظريات، ومن تم تكون قراءته بعيدة عن فضاءات المتعة الجمالية.

انطلاقا من هذه المداخل النظرية سوف نعمل على قراءة نص «الحال والمحال» للمبدع الطيبي نور الدين من زاوية البحث عن تجليات العرض في النص، كما تتجلى في الكثير من المستويات.

«الحال والمحال» ملامح العرض في النص

إن ما يميز تجربة الكتابة النصية عند هذا الكاتب كونها تخضع بشكل كلي للمنظور الجمالي الذي يصدر عنه. فالكاتب الذي نحن بصدد الحديث عن عمله، يختزل في تجربته الإبداعية مجموعة من المستويات التي نراها المدخل الملائم لمقاربة التجليات الفرجوية في نصه المسرحي.

كانت أول صلة للمبدع بالجمهور على مستوى النشر، صدور نصوص قصصية له في الملحق الثقافي لجريدة «الإتحاد الاشتراكي»، وتكمن جمالية هذه النصوص في قدرة الكاتب على تقديم الشخوص، ورسم أبعادها بصورة تقع وسطا بين البعد الواقعي الذي ينتظم وجودها، ونبرة السخرية التي تحولها في الكثير من الحالات إلى شخوص كاريكاتورية يجعلها الكاتب جسرا للتعبير عن موقف نقدي من الواقع المتردي على مستوى القيم والرؤى.

كانت صلة الكاتب بالجمهور ثانيا من خلال تأليفه وإخراجه لنصوص مسرحية سابقة لهذا العمل (بابا عروب يقرأ الغروب)، و(لغو الحروف)، وهي نصوص تعتبر في عداد النصوص المفقودة نظرا لغياب مسألة التوثيق، والتي بإمكانها أن تقدِّم لنا إنارة جيدة لكثير من الجوانب الواردة في هذا العمل. في مسرحية (لغو الحروف) تتجلى مجموعة من المؤهلات الجمالية في مستوى الإخراج، والتي تترجم طبيعة الحس الفرجوي الذي يصدر عنه المؤلف. فمن خلال مجموعة من الأدوات البسيطة تمكن هذا المبدع من تحقيق فرجة كانت آنذاك تؤشر عل طبيعة الامتلاك الجمالي الذي يتوفر عليه.

كما كان المؤلف واحد من الأطر المتميزة، والتي عملت على تأطير زمرة من الأنشطة الثقافية والتربوية في جمعيات وطنية هامة، وساهم كذلك في تأطير بعض المهرجانات.

فكان لا بد وأن تنعكس هذه الجوانب المتنوعة على طبيعة الكتابة المسرحية عند المؤلف. والذي يهمنا في هذا السياق هو كيف تمكن من نقل أجواء العرض عبر النص. إننا نبحث عن أجوبة ممكنة لسؤال محدد: كيف تتجلى سمات العرض المسرحي في النص المسرحي، وما هي سبل تحقيق ذلك؟

للإجابة عن هذا السؤال آثرنا الوقوف عند مجموعة من العناصر الجمالية الواردة في هذا النص. هذه العناصر كان تعامل الكاتب معها محكوما

برؤيته السينوغرافية بمدلول «المشهدية». إن الكاتب كان واقعا في لحظات التأليف تحت تأثير مجموعة من التصوّرات الركحية التي ساهمت في تعديل الكثير من المقاطع بالشكل الذي يجعل منها مشاهد.

المفاهيم الجمالية: يقدم الكاتب في هذا العمل مجموعة من المفاهيم الجمالية التي ينطلق منها في أفق إقحام المتلقي/القارئ في فضاء التلقي الجمالي للنص. لا يقف الكاتب عند حدود اجترار هذه المفاهيم، ولكنه يشحنها بموقفه الجمالي. فهو في استهلال هذا النص يقدم مفهوم الوُصلة، على أنها «الوُصلة: وهي – في قصدنا – تعبير يواكب الحدث المسرحي وليس فعلا فيه، تؤديه جماعة أو فرد داخل فضاء العرض، إيذانا ببداية مشهد أو بنهايته، وقد يتخلل أيّما حركة مسرحية للتعليق أو لتسجيل مسافة ما . . وقد يُسْتغل لبناء لوحة في التعبير الجسدي . .»2

التأثيث المشهدي: يحرص الكاتب في بداية كل مشهد على تحديد المكونات الركحية التي تنتظم الفعل المسرحي» يفتح الستار على سوق ينتشر بها عدد من المحلات التجارية، وسلع معروضة، وباعة ومتسوقون، وبرميلان مزخرفان متجاورتان. . وحلقة للحكي عند شجرة تحت شمس تشرف بقسمات وجه عدواني. يتحرك الممثلون للوُصلة»3.

الإرشادات المسرحية: ما نلاحظه في النص هو التركيز الذي أبداه الكاتب فيما يخص طبيعة الأداء بحيث عمد الكاتب إلى التدقيق في الكثير من المعطيات، حتى يكون التلقي القرائي في مستوى التلقي المشهدي، كما يوضح ذلك المشهد التالي:

سامية: (تناولهما قنينتي كوكا كولا). . بردوا الله يعز الطلبه. .

حنظلة: (ينهض) يجب أن أتفقد محلي.

سامية: والكوكا. . ؟

علقمة: إنه شراب لذيذ حقا. . (يأخذ جرعة في عجالة وحرص) لقد بدأ ولعي بهذا الشراب يزيد ويزيد . .

حنظلة: (وهو ينصرف) لقد زاد الحر، ولا بد أن يكثر الطلب على الماء. .

سامية: (تلاحقه بكلماتها) أنظر في طلبات نفسك أولا

علقمة: . . وأنا نفِدت نقودي. . (ثم مترجِّيا في انكسار) لكن مفتاح برميلي معك سيدتي. .

سامية: اطلبه مني كلما حضر زبناؤك. . أخاف عليكما من لصوص السوق. . (وهي تمد يدها لتسحب شمسيتين في ركن من الكازينو). . ومن شمس السوق. . خذ. . امسك لك ولأخيك. .

علقمة: (يصيح مبتهجا) يا «حنظلة»، شمسية لي وأخرى لك (يلتحق به وهو يترنح على أداء شعبوي):

واه يا مول الكونتوا يا مول البار. . عليك بعت الدار وهجرت الدوار (تراقبه «سامية» ضاحكة)4.

ضبط الحركات: في الكثير من المقاطع النصية، وخصوصا تلك التي أوردها بالعامية الخاصة بشرق المغرب، لجأ الكاتب إلى ضبط الحركات فوق الحروف حتى يتسنى للمتلقي استحضار الأجواء الدلالية كمدخل لإستحضار الأجواء الفرجوية «الله يستر . . ألّلا . . أسْيادْنا أنا بْغيتْها 99,99 . . حلْوَّه وحنْيَنَه وبْنيَه . . الله ايلا فيها الحنين للبنين. ما كنتش راضـي على اوْلادي . . وفهاد السّاعه بْديتْ نفكّر لمَّن نخليها. .»5

التعدد اللغوي: امتطى الكاتب في العديد من المقاطع تقنية التعدد اللغوي على مستوى الملفوظ المسرحي، بدافع نقل الأجواء الفرجوية التي يتحرك في ظلها شخوص العمل المسرحي:

بّا محمد: الحمد لله.

الجاوري: الخمد لله. تفضّل. اقعد. . (يمهله حتى يجلس ثم يبادره) أنا عارف أنت (يستنجد بترجمة خادمه)

الخادم: غضبان.

الجاوري: غضبان مني؟ ما مشكلة . . أنا هنا أجلكم. (يهم با محمد بالكلام فيقاطعه) أنا عارف: أنت تريد البذور للحرث. . تريد العلف للحيوانات، الكل موجود. . ما مشكلة. . (يلتفت إلى خادمه في بذخ):

A propos Abdou donnez a man-ger a cette pauvre bête

الخادم: (مستفسرا)

Quelle bête Monsieur West

الجاوري:

La jument de monsieur Ba Mkha-mad voyons cette belle cavale

فالتعدد اللغوي لم يكن في حدود الجمع بين العربية والفرنسية، ولكنه مزج بين مستويات من التجليات التعبيرية بالنظر إلى مصادر التلفظ في الفعل المسرحي.

تركيب

هذه بعض من العناصر الجمالية التي حضرت في هذه التجربة الإبداعية التي أفرزتها الممارسة الإبداعية للكاتب نور الدين الطيبي، والتي تعكس إلى حد بعيد التصورات الجمالية التي يصدر عنها، والتي جاءت تتويجا لمجموعة من التراكمات التي تحققت للكاتب على مستوى تجربته الإبداعية.

لقد انطلق الكاتب من إحساس بضرورة العمل على تأسيس أفق لنوع من الكتابة الجمالية التي تتجاوز حدود اللغة في بعدها الستاتيكي الجامد إلى كتابة تخترق الكائن لتؤسس الممكن، أي تؤسس كتابة مستقبلية في مجال المسرح، كتابة تحمل في ثناياها عوامل جمالية العرض كما يمكن أن ينجز في واقع الممارسة الركحية.

هوامش:

1- الحال والمحال نور الدين الطيبي، مطبعة سندي، الطبعة الأولى 2002،

2- الحال والمحال نور الدين الطيبي، مطبعة سندي، الطبعة الأولى 2002، الصفحة: 5.

3- نفسه ص: 5.

4- نفسه ص: 49/50.

5- نفسه ص: 112.

كلام مباح

■الزبير بن بوشتى

دونكيخوطية عبد اللطيف شهبون

«عندما ينجح البشر في الهروب إلى مملكة الحكايا، آنذاك يمكن أن يتفق لهم أن يمتلئوا نبلا وحنوا وشعرا. أما في مملكة الحياة اليومية، فتسيطر عليهم للأسف التحفظات والريبة والشكوك». هذا ما قاله ميلان كونديرا في مزحته الروائية. وعلى هذا المنوال سأحاول أن أسترجع معكم حكاية أحد مساءات نوفمبر من عام 1985 استضاف خلالها نادي 21 بطنجة المؤرخ والروائي الفذ عبد الله العروي الذي قدم محاضرة بقصر مولاي حفيظ تحت عنوان: «تحدي الواقع»، وقد كان آنذاك الأستاذ عبد اللطيف شهبون من ثلة مثقفي الجهة الشرفاء المؤسسة لنادي 21 ومن أبرز منظمي هذا اللقاء. أتذكر أن د. عبد الله العروي ألقى عرضه في قاعة القصر الكبرى الغاصة بالحضور، مركزا في مستهله على البعد النظري في واقعية دون كيخوتي كأشهر بطل مناقض للواقع... كشخصية متجاوزة... كبطل رومانسي يتحدى الواقع... كشخصية تعيش الإنفصام... كشخصية موزعة بين واقع العام وواقع الذات...

إلى اليوم، وكلما التقيت بالأستاذ عبد اللطيف شهبون إلا والتمعت صور ذلك اللقاء على شاشة ذهني ودوى صداها في مسامعي الباطنية. وكأن الرجل تمثال من حياة ينفخ فينا ذكرى الرومانسي الدون كيخوطي الذي لا يمل من تكرار الكرة في فره وكره من السياسة إلى الشعر ومن الشعر إلى السياسة.

في الجزء الثالث من خواطره الصباحية سيكتب عبد الله العروي صباح يوم الخميس 31 أكتوبر من عام 1985 أي عشية محاضرته في طنجة: «الواقع يتحدانا: اعرفني قبل أن تحلم بتغييري».

كما هو حال المثقف العربي من وريد الوطن إلى مذبح الأمل لم يتعب بعد السي عبد اللطيف من الإنخراط في الواقع المعيش والإنصهار في قضايا الوطن الكبرى منها والتافهة، اليومية والمصيرية... يراكم التجارب وينوع أنشطته من سياسية إلى حزبية إلى حقوقية إلى جماعية إلى ثقافية... تجارب لم يجن منها إلا المزيد من المرارات يصنفها بصمت في أروقة متحف احتراقاته السري، كمجمع نادر لتحف يكتوي بها قلبه العاشق. عاشق محترق أبى ويأبى التطاحن من أجل المكاسب الآنية في حروب مجالس تبرأت منها المدينة وتوجس منها الوطن... هو الذي زهد في المناصب والإمتيازات في زمن تخلى فيه المثقف عن القافلة في عز الترحال لينضم لجوقة مصاصي عظام الديمقراطية...

فأين أنت من دونكيخوطي المتحدي للواقع يا صديق الشعر والطوباوية... يا من ترك الشعر في برج الفؤاد منذورا لإنتظار غد أفضل، وراحل يجوب مزالق السياسة ومطباتها أملا في التعرف على الواقع وإيمانا بتغييره... من مدريد إلى جنوب إفريقيا وكل بقاع الأرض جبتها بطوباوية المؤمن بالكلمة/الفعل... تستهدي بشجرة الشرفاء وقد أورقتها دماء عمر ولوركا وغاندي وتشي غيفارا وعبد الكريم الخطابي والزرقطوني وناجي العلي ويطو زيان وسعيدة المنبهي... وكلما هوت الطعنات على ظهرك واحتدت ضراوتها إلا واعتلت محياك ابتسامة ازدادت إشراقة في وجوه الأعداء...

دمت للشعر ودام الشعر لك تقيك شفافيته من رجس السياسة... وما بينهما موجة تصدح بالغناء وإلى الأبد...

إبـداع

أجساد ملغومة

أقبل الصبح سريعا يلهث، ومع خيوطه الأولى قمت مذعورا من نومي الذي تجافيه الأحلام الجميلة وتستأسد فيه الكوابيس الشرسة، توضأت وصليت، التهمت فطوري على عجل، وبدون رغبة مني في الأكل. بعدئذ غادرت القرية وهي ما تزال تغط في سبات أهل الكهف. ألقيت بجثتي في جوف أول حافلة صادفتها في الطريق، والتي سرعان ما قذفت بي إلى شارع المدينة الطويل، لأجد نفسي وجها لوجه مع أجساد ضائعة في خضم المدينة الهائج، والمتناثرة هنا وهناك كأشباح تغوص في مستنقع ضحل، ثم ما تفتأ تتجمع في مكان واحد مشكلة حشدا كبيرا لا متناهيا من الناس.

اتجهت في خط شبه مستقيم صوب المقهى، مخترقا كالسهم بعضا من هذه الأجساد المتكاثرة بوتيرة سريعة.. ارتميت بين أحضان كرسي فارغ. بهزة من رأسي، أتاني النادل يمشي على استحياء وهو يشق ابتسامة باهتة على محياه، مسح الطاولة، ثم اختفى لهنيهة فأحضر لي قهوة سوداء، عساها تعيد النشاط لدماغي الممغنط. بالطاولة المجاورة، يجلس شخص لا أعرفه ولا يعرفني، رجل ممتقع لون الوجه، شارد النظر، نحيل القد، دقيق القسمات، انغرزت سيجارة من النوع المستورد في الجانب الأيسر من فمه، وبيده اليمنى ولاعة، ما انفكت أنامله تعبث بها باستمرار، وفي جانب من الطاولة كانت تجثم حقيبة جلدية سوداء، تتسع لكراستين من الحجم المتوسط. ومع أنني لم أكلمه، ولم يكلمني، فإن كتفي كانت تحتك بكتفه عند أدنى حركة أو التفاتة. كلانا كان يتأمل بإمعان الحشود المحتشدة من «الغاشي»، والتي بدأت تقترب منا أكثر، فأكثر. غير أن الدخان المنبعث من سيجارته، كان يضايقني كثيرا، بل كان يقلقني، لكنني لم أستطع أن أحتج، أو أفعل أي شيء آخر، لأن القانون الذي يمنع المدخنين من تلويث الفضاءات العامة،لم تستورده حكومتنا بعد، فالمكان مباح فيه التدخين، ليس أمامي من خيار سوى أن ألوذ بالصمت، دافنا غيظي في صدري، أو أغادر المقهى على جناح السرعة.

الأجساد المتراصة، كانت تشدني إليها شدا، وجوه مكدودة ذات سحنات مختلفة. أعناق تشرئب وتمعن في التمطط. عيون زائغة، وأخرى تكاد تفر من مآقيها. أذقان نابتة الشعر، وشفاه ذابلة متأسية، وأخرى تمسك بلفافات تبغ رديئة، تبدو كعيدان ملتهبة، ربما كانت محشوة بالشيرا. سمة الانتظار البادية على الوجوه، تعطي الانطباع، بأن هذه الجموع الآدمية، حشرت في مكانها منذ ساعات، وساعات. الغريب في الأمر أن لهذه الأجساد عيونا تتقن لغة العيون بامتياز، فالتواصل عندها بهذه اللغة، أسرع من أية لغة أخرى. ثمة عيون حوراء تترصد، و دعجاء تترقب، وجاحظة تتأفف، وعمشاء انفلت الخيط من ثقب إبرتها. تستطيع قارئة الفنجان أن تقرأ فيها كل شيء: الجنون، الضياع، البؤس، الحرمان، النقمة، الحيرة، المرض العضال، الفقر المدقع الذي ينخر بسمومه الجسد من أخمص القدم حتى آخر شعرة في الرأس. كما تستطيع أن تذيل قراءاتها بالانتحار بشتى الطرق، والموت غرقا في عرض البحر، حين يحل موسم الهجرة إلى الشمال. تقرأ كل هذه العناوين وقد كتبت بأحرف التشاؤم والشقاء السوداء على صفحة الجبين، إلا شيئا واحدا يبقى خفيا على هذه القارئة المتمرسة مهما قلبت أو كسرت من فناجين. ألا وهو التمكن من منصب شغل كريم، يستر العورة، ويجود باللقمة السائغة المريئة الحلال، ويطفئ لهيب الظمأ المتأجج في الأحشاء، جراء الظلم، والغبن، واللامعقول المستشري في كيان الأمة.

ها هم الآن يتحركون، يقبلون ثم يدبرون كقطيع غنم جافل، وها هو باب السماء قد انفتح على مصراعيه أمامهم، لعل أحدهم كان خاشعا ومخلصا في صلاته، فها هو الرجل ذو الرقبة الغليظة، والبطن المنتفخة المتدلية، يقترب من القطيع رويدا، رويدا، يتفرسهم مثل جاسوس محنك، ويجسهم بمجس لحظيه ككساب ذي خبرة، يتحسس العضلات القوية المفتولة، لينتقي منها ما شاء بكل دقة. بعينيه الجاحظتين كان يفعل ذلك، وليس بيديه اللتين ظلتا تعبثان داخل جيبيه بمفاتيح شاحنته، وتنعمان بالدفء في هذا الصباح الصقيعي. بعدما انتقى ما سر ناظره من الأجساد القوية البنية، زم شفتيه، وأومأ للجميع بإشارة من رأسه المغروسة في رقبته مثل خنزير بري، بأن يهرولوا مسرعين إلى الشاحنة الرابضة قرب محطة البنزين. ويتسلقوا جانبها تماما مثلما يتسور ماسحو الأحذية، وبائعو الديطاي، أسوار الملعب البلدي أيام الأحد لمشاهدة مباراة في كرة القدم.

باسم الله مجراها ومرساها، انطلقت الشاحنة تتلقف بنهم الطريق، لتقذف بهم وسط حقول البطاطا، والشمندر، والبرتقال. بينما بقيت الأجساد الأخرى تراوح مكانها، وترقب بعيون جريحة، أفول شمس نهارها قبل الأوان. لما نضب فنجاني، لم أعد أحس بكتف جاري تحتك بكتفي، علمت آنئذ أنه غادر المقهى. فحذوت حذوه، في سباق محموم مع الزمن، كي لا أصل متأخرا إلى عملي. من بعيد لاحت لي جثة كبير هيأتنا، كان مقوسا عنقه وهو يدقق النظر في ساعة معصمه.. وأنا أقترب من باب الفصل رأيته يلج مكتبه وهو يغمغم ويلوك كلاما أشبه ما يكون بزعيق مجنون.

وما هي إلا لحظات، حتى أقبل علي صحبة الرجل ذي القد النحيل، الدقيق القسمات، الممتقع اللون، الشارد النظرات، الذي كان يزاحمني في المقهى، ويلوث أنفاسي بالتبغ. وقف التلاميذ وساد الفصل صمت غير معهود، فقال وهو ينظر إلى التاريخ المسجل على السبورة: أقدم لك السيد مفتش المقاطعة وانصرف.

– أستاذ من فضلك الوثائق.

– تفضل....

– بعد سماعكم للنص من منكم يذكرني بالعنوان؟

– أستاذ، أستاذ، أستاذ.

– نعم أنت يا حسن.

– عنوان النص هو: أضرار التدخين.

– حسن جدا.

– أستاذ؟

– نعم؟

– خذ، هذه ولاعتك، قد تركتها هذا الصباح على الطاولة في المقهى، وأنت تتأمل أجسادا ملغومة.

– همممممم!.

■ **أحمد بلكاسم**



الوجه الآدميّ

بعد أيام الشتاء المطيرة والبرد القارس الذي أرغمنا على الاحتماء ببيوتنا شهورا متتالية، جاء الربيع رائعا ورفع الكآبة عن قلوبنا. عادت الطيور والأزهار والحقول الخضراء والفراشات. عندئذ قرر أبي وأمي أن نقوم كل نهاية أسبوع بنزهة إلى الطبيعة. كنا نقوم في الفجر ونعدّ العدة وقلوبنا تكاد تخرج من صدورنا من شدة الانفعال والفرحة. وفي إحدى تلك الرحلات حدث الأمر المرعب الذي لازمني حتى اليوم. ما زلت أمد يدي إلى ذلك المخلوق لأربت على كتفه وأكفكف دموعه وأونسه لوجه الله.

كانت الحافلة الزرقاء تجتاز بتؤدة مرتفعات «الرميلات» الكثيفة الأشجار، وكنا في المقاعد الخلفية نضحك ونلهو مراقبين مشهد الطبيعة الجميل وفرحين بيومنا الذي سنقضيه في «رأس سبارطيل». سهمت قليلا وأنا مسند جبهتي إلى زجاج النافذة. تأملت الأشجار الباسقة تجري إلى الخلف والحشرات الكثيرة تطير وتحلق فوق الأعشاب والأزهار تحت أشعة الشمس المتسللة بين الأغصان. كنت أفكر في مغامرة سأقوم بها لوحدي. قررت أن أغافلهم جميعا، وأنزل إلى البحر وأسبح في ماء المحيط رغم البرد. سيجعلني ذلك بطلا في عينيها. منذ مدة ووساوس الرجولة والعضلات والجرأة تراودني. أخرجني من سهومي مشهد جعلني أنتصب في جلستي وأبعد وجهي عن الزجاج بفزع.

كان هناك كائن أسود على أحد الأغصان العارية في عمق الغابة. طائر ضخم، بحجم خروف، برجلين قصيرتين واستدارة في الجسم ولون أسود مثل الفحم وصلعة في الرأس. كان ملتفتا إلى الجهة الأخرى ولم يتحرك رغم الضجيج الذي أحدثته الحافلة المترهلة عند مرورها. كان هامدا في مكانه كأنه غارق في النوم. لم يلحظه أحد غيري. خطر ببالي أنه «الطائر المحدّث» الذي تحكي لنا أمي عنه في بعض الليالي فننام وقد تبللت عيوننا بدموع الخوف. ثم خطر ببالي شيء غريب. لعل لذلك الطائر وجه آدمي وأنه لم يستدر نحونا لكي لا نكتشف أمره. تخيلت الوجه بكل التفاصيل. وجه قديم لرجل قديم. جبهة واسعة ولحية خفيفة بشعيرات متفرقة ونظرات حزينة. تأثّرت بشدة ودمعت عيناي من الرهبة. عندما توارى عن نظري، التفتُّ نحو الآخرين لأسألهم هل رأوا الطائر الأسود، لكنهم لم يأخذوا كلامي مأخذ الجد واعتقدوا أنني أخرّف وأخترع.

في رحلة العودة، رأيته من جديد في نفس المكان، على نفس الغصن، واجما ومعطياً لنا ظهره. شرد خيالي مرة أخرى. وارتجف قلبي من جديد عندما تخيلت وجهه. رأيته هذه المرة يبكي. تخيلت دموعا كبيرة تسيل من عينيه وتعلق بتجاعيد وجهه وتبلل لحيته. ماذا لو كان هو بالفعل الطائر المحدّث الذي يسكن لوحده في الغابة، في عزلة تامة، لا يصل إليه إلا أبطال الحكايات، فيحوّلهم حين يجنّ الليل إلى صخور صمّاء وأحجار ملح تلعقها المواشي في النهار.

«كان الفتى يفكر في الأميرة الحسناء وهو يجري تحت أشجار باسقة في جنح الليل وريح عاتية تصفّر بين الأغصان وتهزّها بقوّة تكاد تخلعها، وفجأة سمع رفرفة الطائر المحدّث وهو يحط على غصن ويقلّب وجهه ويرفع صوته الحزين سائلاً «هل مَنْ يؤنس غريباً لله؟» ويكرّر سؤاله ثلاث مرات كما يفعل كل ليلة قبل أن يخفي رأسه تحت جناحه ويستغرق في النوم. قطع الفتى العاشق أنفاسه وزمّ شفتيه وهو يبذل جهدا جبارا كي يحبس لسانه عن النطق.»

في الليل رأيت ذلك الطائر من جديد وأنا ممدّد في فراشي. كانت الستائر مزاحة. رأيته عبر زجاج النافذة فوق غصن إحدى أشجار الصفصاف المتزاحمة قبالة بيتنا. كان مستديرا إلى الجهة الأخرى، واجما لا يتحرك. طلبت من أخي الأكبر الذي ينام معي في الفراش أن نتبادل الأمكنة وأن ينام هو إلى جانب النافذة لكنه رفض. لم ألحّ حتى لا نتشاجر مرة أخرى. نمت تلك الليلة بعينين مفتوحتين. كنت أطيل النظر إلى الطائر وأبكي بصمت، ثم أخفي وجهي تحت الغطاء، ثم أرفعه ببطء وحذر لأعود للنظر إليه.

«كانت العاصفة شديدة في الغابة. عاد الطائر من رحلته ووقف على الشجرة. سبر الليل بعينيه السوداوين وقبل أن يستسلم للنوم أرسل صوته المستعطف: «أيها الأجواد، هل مَن يؤنس غريبا لله؟» أمعن الفتى العاشِق في التخفي تحت الأحراج وهو يقاوم لسانه المتلجلج. كرر سؤاله ثلاثا فَلانَ قلبه ولم يصبر فخرج من مخبإه صائحاً مبشّرا: «أنا!» فحوّله الطائر المحدث بنظرة واحدة إلى صنم، وأرسل عليه من فمه ريحا شامتة صفّرت بين أسنانه وحملت معها أشياء لزجة التصقت بشفتي الفتى ووجهه وعنقه.»

فكرت في النزول إلى الخارج وتجاوز الشجرة كي أراه ويراني وأتيقن من أنه ذو وجه آدمي. قمت بالفعل، لا أدري هل في النوم أم في اليقظة، ونزلت الدرج. لكن حبسني الخوف عندما مددت يدي لأفتح الباب الخارجية. في الصباح حين جاءت أمي لتوقظنا وجدتني نائما على الأرض في أبعد ركن عن النافذة، ملتحفا جيدا بالغطاء. أمرتني بابتسامة مستغربة أن أعيد الغطاء والمخدة إلى الفراش، وأن أذهب لشراء الحليب، لأن قطيع الماعز أصبح تحت البيت. عندما أطللت من النافذة نحو الشجرة لم أر إلا ضوء الشمس القوي يغمر أغصانها والعصافير الصغيرة تتقلب بين أوراقها مزقزقة سعيدة باليوم الجديد.

بهتت ذكرى تلك المشاهدة وتفاصيلها مع مرور الوقت، ثم جعلني الزمن أشك في صدق كل ذلك، وملت إلى الاعتقاد بأنه مجرد وهم من أوهام الطفولة. لكني رأيت الوجه من جديد حين ناهزت العشرين. نفس النظرة الحزينة، نفس اللحية، نفس الجبهة، والدموع المتحدّرة على الخد. وجدت رسمه في طيات قاموس فارسي بال متآكل الورق في سوق البالي وراء الميعارة.

طائر وحيد بوجه آدمي هائم في الملكوت، لا يأكل ولا يشرب. كان الرسم هناك، مخفياً بين دفتي الكتاب، ينتظرني. ليس الطائر حلماً إذاً. هناك شخص ما، في مكان ما، قد رآه أيضا، ورسمه.

ثم رأيته سنوات بعد ذلك وأنا أعبر بسيارتي مرتفعات الأناضول برفقتها. كنا غارقين في تعليقات ضاحكة عندما لفت انتباهي فجأة شيخ مقعي أمام باب كوخ في إحدى المنعرجات. نفس الوجه المسبّح المدلّه الذي تخيّلته في صغري ورأيته في الكتاب العتيق. كان الشيخ مسربلا في عباءة سوداء واسعة. لم يتحرك من مكانه، وتابعني فقط بنظرات ثابتة. لم تفترق عيوننا كأنها شُدَّتْ بالمغناطيس حتى حجبته الأحراج. لم أنتبه إلا وهي تهزني بشدة وتحذرني من السقوط في الجرف. أنساني ذلك الوجه أني أقود سيارة في طريق جبلية وعرة. لمع شيء في خده قبل أن يغيب عني فعرفت أنه كان يبكي.

الطائر اليوم يقضي أيامه الأخيرة في ركن خفيّ من بيتي. كان قد طرق بابي في ليلة برد قارس في عزلة عسقالونا، وبكى طويلا أمامي بكاءً مرّاً ومستعطفاً. لم أخَفْ منه ولم تدمع عيناي حين سألني:

– هل مَن يؤنس غريباً لله؟

ربتُّ على كتفه مطمئناً إياه. كلمني بلغته وقال لي أنه تسكع في الأرض دهوراً وأن نهايته قد اقتربت. دعوته إلى حريرة ساخنة فتناولها بشفتين مرتعشتين. عندما انتهى، مسح فمه بظهر جناحه وقام إلى جوف البيت كأنه يعرف طريقه، ونزل إلى القبو وارتقى الطاولة الخشبية العتيقة واستسلم للنوم.

دأبت على النزول إليه كل مساء لنتصافى. أجده أحيانا يدور على نفسه دورانا سريعا متناسقا ووجهه إلى السماء. روى لي أشياء هائلة ورفعني إلى قمم وأنوار وأنزلني إلى مهاو وقيعان. لكني الآن أصبحت أنتظر رحيله في أيةّ لحظة لأن الوهن أخذه واشتد شيبه وتكمش جلده فصار مثل عجوز صينية. أخبرني في انجذاباته الدورانية أن عزلتي أوشكت على الانتهاء. لذلك فأنا أحرص على تلبية رغباته الصغيرة قبل الفراق. إنه يحب مثلا حبات الرمان الحمراء الشديدة النضوج، وأنا ألاحق من أجله موسم الرمان في كل مكان.

■ أحمد العبدلاوي

ياموجة غني

الشيخ * زروق* كان أشهر عازف أكرديون في المدينة، لا أحد يعلم متى وكيف تعلم العزف على تلك الآلة العجيبة... إنه يجلس على عتبة كوخه، يدخن غليونه عيناه العسليتان تنظران إلى المباني الكثيرة التي زحفت نحو كوخه وصارت تلتهم الأراضي والمروج الخضراء... إنهما مجهدتان كثيرا.. كثيرا... لم يعد يشتم رائحة الصنوبر في المدينة. ماتت زوجته بعد أن هوى على رأسها سقف الكوخ الخشبي، كانت تنسج له سريدة صوفية...يحب زروق الملابس الصوفية كثيرا.

وجهه الآن بلا صوت، بلا رائحة، بلا ذاكرة. وجه عائد من معركة رمادية، يجر خلفه أذيال الهزيمة ..دفن بندقيته في حديقة بعيدة، قرب السنديانة المشروخة تحديدا حتى لا تقتله الذكرى.. لم يحارب بحذاءين غليظين، بل كان ينتعل صندلا خفيفا، ظانا أنه سيتمكن من ركوب الريح.

يبصق زروق ويقول: «فعلا العالم أسوأ من تضرم فيه عود ثقاب» بين الحين والآخر يوزع الورق على نفسه ثم على شخص لا يراه احد غيره.. يلعب – أو يلعبان – يحدثه زروق ويشتمه أحيانا، بل في مرات عديدة يعاركه بعنف.. مسددا اللكمات واللطمات..

قبل أن يتعلم اللعب على أزرار الأكرديون البيضاء والسوداء، كان يعزف للمسافرين في المحطات على آلته القصديرية التي تشبه الكمان. كان يجيد جرات العيطة ويصدح بصوته مقلدا الحاجة الحمداوية...

المدن الفاسقة لا ترتاح أبدا.. .إنها تتحرك دائما، تجري، تسعل، ترتجف، تضاجع.. إنها صفائح إسمنتية باردة وقلوب تضخ قطرانا أسودا ونزقا.

حين يتعالى صوت زروق بالغناء، تنطلق كل خيول القرية من حنجرته. تسابق رياح الحوز ودكالة، ويتفرقع البارود في الهواء... تزغرد النساء. ما أروعها الزغاريد في أيام الحصاد، إنها تستوطن البيادر وحبات الزرع...

أقيموا الأفراح والأعراس ولترقص النساء والصبايا الملاح حتى الفجر... بعد أن يمل زروق الجلوس قرب كوخه، يقصد التينة الهرمة ويتكوم تحتها، يعود في رقاده إلى طنجة أيام كانت مدينة دولية.. يتذكر حفلات الجاز في بيت السيدة «بيانكا»... اللون الأحمر على شفاه الأمريكيات الشقراوات... الرقص.. التمايل.. التشابك والتعانق وانكسار الموج على صخور «أشقار»، ويحلق إلى ليالي الطرب في بيت «الصنهاجي» جسد «حياة النفوس» بثوبها الأحمر الشفاف يتلوى ويلتف على إيقاع الدف والدربوكة... يتسامق على مقامي السيكا والحجاز... يتذكر الغمزات الولهانة والقفاطين المطرزة بالصقلي..

لم يحمل قط معه بطاقة هوية. لأنه بكل بساطة لم يسع إلى امتلاكها في يوم من الأيام.

كثيرا ما قضى شهرا أو ثلاثة في الحبس بعد أن يعترض سبيله اسبان أو أمريكان.

– بطاقة تعريفك..؟ جواز سفرك؟

– أنا مغربي

– أثبت ذلك

– لست بحاجة إلى إثبات هويتي أنا في بلدي

– أنت جاسوس... في مكتبنا ستقر بالجهة التي تعمل لحسابها

– ليسقط الإستعمار... ليسقط الخونة....

كانت الزنازن باردة و متشابهة، تفوح منها رائحة السردين الملوح بالشمس، وفي الليل يصله صوت العاهرات وقد أثقل الشراب لسانهن وخطواتهن... يصرخن ويشتمن البحارة الأمركيين بأفحش الألفاظ . ثم يغنين بحزن:

يا موجة غني.. يا بحر غني...

من يحتل طنجة؟ الإسبان أم الفرنسيين؟ الأمريكان أم الألمان؟

هل هذه المدينة عاهرة حتى يطلع فوقها رجال ورجال.. عينا زروق تزدادان لمعانا كلما شرب الكابرنيه الأحمر... الويسكي لا يريحه. إنه شراب القتلة واللصوص.

تزوج «ياقوت» في طنجة.. مكناسية سمراء، كان يجلب لها السمك المشوي من الحانة كل ليلة وعلكة أمريكية. يدخنان معا ويشربان... ترقص له بعدما تسكر ثم ينامان على السطح تفعم أنفيهما رائحة مسك الليل والحبق والريحان...

في يوم ممطر أسود، اختفت ياقوت. قالوا إنها هربت مع جندي سنغالي إلى فرنسا. من يومها وزروق يكره المطر والسنغال وحتى فرنسا. ترك طنجة بعدما بكى في مغامرة هرقل طويلا، وتبول. العالم منشغل بالحرب.. الطائرات تقصف والبوارج تدمر والدخان يتصاعد من رؤوس البشر جميعهم، يخرج من أفواههم وآذانهم وأنوفهم... جيوش تتقدم وأخرى تندحر. طبول الحرب تقرع في قعر المحيطات وعلى الأرصفة الفارغة وفي الغابات والجبال العاتية... سافر إلى قريته منكس الرأس... سافر وليس في حقيبته غير كتاب وبذلة مرتقة.. السفر يريح النفس. لا يهم تعب الجسد ولا إجهاد المسافات الطويلة...

ذات زوال بعيد، ترك والده في البيدر يضرب البغل على مؤخرته بقوة.. في آب تكون الشمس حارقة وأصوات الحشرات لا تكل ولا تنقطع، فهي تقدم صوتها قربانا للصيف.

كان أهالي القرية يكرهونه ويحقدون عليه لأنه يسافر، لأنه يقرأ ويكتب ويتحدث عما يدور في المدن والعالم، إنه يلبس معاطف وهم لا يفعلون....

لم يلبث في القرية طويلا... رحل إلى الدار البيضاء وهناك عمل نادلا في حانة قريبة من الميناء، ما إن يحل الليل حتى تحج بالبحارة البائسين والعاهرات السمينات كقطط الميناء... في إحدى الليالي دعته إحداهن إلى كأس، لم تكن مألوفة لديه، ربما كانت عابرة حانات لا غير...حتى أنها لا تشبه الأخريات، جسمها نحيل وتضع وشاحا قصيرا على رأسها.. لاحظت كيف أنه يطيل النظر إلى مؤخرات النساء من حوله ...

– لا تستغرب إذا كانت مؤخراتهن تشبه إلى حد بعيد قوس كركلا... إنهن سليلات الفتنة الرومانية.

عطرهن البدائي يسكن كل الأمكنة حتى الأحلام... إحداهن تضع أحمر الشفاه أمام المرآة بعناية وتحرك مؤخرتها في غواية بلهاء.. حقا إن الحياة كلها عبث..

شردت النحيلة قليلا، ثم قالت:

– العوانس عاريات يتأملن أنفسهن في المرايا.. ينظرن إن كان عودهن قد جف أو أوشك.

حين جاء الإستقلال... فرح زروق كثيرا.. عاد إلى قريته مجددا واحتفل مع الأهالي ثم تزوج حليمة... لكن لم يمض سوى عام واحد، حتى داهمت جرافة مريعة بقعته الأرضية الصغيرة ومعها أراضي جيرانه حمود الأعمى ولشيخ بريطل... احتج وصرخ ملء حنجرته المتعبة جراء الهتاف فرحا بالحرية وانسحاب الإستعمار، لكن رجلا ضخما أشهر في وجهه بعض الأوراق وقال له إن الأرض أصبحت ملكا له، ثم أعطاه أكياس دقيق وسكر ورحل... بعد أشهر كانت البقعة الأرضية تتحول شيئا فشيئا إلى مصنع للتبغ... أمسك زروق بيد زوجته ورحل إلى الدار البيضاء وهو يردد في نفسه:

– خوتنا يا لسلام.. زيدو بنا للقدام... وإلى خيابت دبا تزيان.. وإلى خيابت دبا تزيان

■ محمد زيطان



■ مُحَمَّد عَنْفُوف

قَصِيدَةٌ إِلَى الْقَرَنْفُلِ

تُذَكِّرُنِي زُهُورُ قَرَنْفُلٍ بِصَبَاحِ قُرْطُبَةَ الْمُضِيءِ بِصَفْوِ صَيْفٍ أَوْ مَسَاءِ الشَّـــاوُنِ الْبَيْضَاءْ،
قَرَنْفُلَةٌ يَضُوعُ عَبِيرُهَا، وَتَرُشُّ شَمْسٌ ضَوْءَهَا، وَتَبُوحُ – مِثْلَ سُرُورِ سَاقِيَةٍ جَرَتْ – قِيثَارَةٌ بِحُرُوفِهَا الْخَضْرَاءْ.
عَلَى الْقَرْمِيدِ فِي شِفْشَاوُنَ الْبَيْضَاءْ،
عَسَالِيجُ الدَّوَالِي، بَسْمَةُ الْقَمَرِ،
عَبِيرُ قَرَنْفُلٍ فَاضَتْ بَلاغَتُهُ وَغَنَّتْ فِي الضُّحَى الْوَرْقَاءْ.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

قَصِيدَةٌ إِلَى الْيَنَابِيعِ

شِفْشَاوُنُ فِي سَفْحٍ تَشْهَدُ أَطْوَلَ صُبْحٍ مَرْشُوشٍ بِأَغَارِيدِ الأَطْيَارِ، وَكَفُّ الأَشْجَارِ بِهَا فَاكِهَةُ الصَّيْفِ، وَمِنْ حَجَرٍ صَلْدٍ فِي أَسْفَلِ طَوْدٍ يَنْبَجِسُ الْمَاءْ
عَذْباً ذَا زَبَدٍ يَتَدَفَّقُ فِي رَأْسِ الْمَاءْ؛
يَنْبُوعٌ يُنْشِدُ شَدْوَهْ
بِحُرُوفٍ مِنْ مَاءْ؛
تَنْسَابُ بِسَاقِيَةٍ،
تَهْدَأُ فِي ثَغَبٍ،
تَهْدُرُ فِي شَلاَّلٍ،
تَطْفَحُ فِي كَفِّ غَدِيرٍ
وَتَرُشُّ رَذَاذاً مِنْ مِطْحَنَةٍ فِي وَادٍ..
يَنْبُوعٌ أَخْضَرُ لا يَنْضُبُ، يَمْتَدُّ بَعِيداً؛
مِنْ ثَدْيِ الْغَيْمَةِ حَتَّى طَلِّ الصُّبْحِ عَلَى الأَوْرَادْ،
وَيَطُولُ الصُّبْحُ يَطُولُ؛ لأَنَّ الشَّمْسَ تَظَلُّ هُنَالِكَ خَلْفَ الأَطْوَادْ،
وَتَرُشُّ عَصَافِيرُ رَبِيعٍ إِنْشَاداً مِلْحَاحاً مِنْ فَوْقِ الأَعْوَادْ.
فِي شِفْشَـــاوُن
أَتَقَوْقَعُ كَالشَّجَرَةْ،
عَنْهَا كَالْجَدْوَلِ أَرْتَحِلُ..

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

هَدِيلٌ أَخْضَرُ فِي طَنْجَةَ

فِي الْغَابَةِ الْخَضْرَاءْ
جَلَسْتُ أَسْتَرِيحْ
فِي هَدْأَةِ الأَفْيَاءْ
مِنْ وَقْدَةٍ وَ رِيحْ
وَطَنْجَةُ الْعَلْيَاءْ
قُمْرِيُّهَا فَصِيحْ

فِي الصُّبْحِ حِينَ جَاءْ
ضِيَاؤُهُ الصَّرِيحْ
أَوْ لَيْلَةٍ قَمْرَاءْ
بَدْرٌ بِهَا صَبِيحْ
فَوْقَ الثَّرَى وَالْمَاءْ
فِي مَوْكِبٍ مَلِيحْ

وَالْمَوْجَةُ الْبَيْضَاءْ
فِي يَمِّهَا الْفَسِيحْ
وَالْغَابَةُ الْخَضْرَاءْ
ظِلالُهَا تَسِيحْ
تَرْعَى هُنَاكَ الشَّاءْ
مِنْ بَقْلِهَا وَالشِّيحْ

أَشْجَارُهَا الْخَضْرَاءْ
أَقْلامُهَا فِي الرِّيحْ
وَالْحِبْرُ كَانَ الْمَاءْ
يُنَمِّقُ التَّوْشِيحْ
كُلُّ الْمَدَى آلاءْ
فِي صَمْتِهِ تَصْرِيحْ



ذاكرة المعلّقة الجاهلية -3-

■ فؤاد اليزيد السني

مع لبيد والمعلقة الذاكرة

هذه المحاولة التحليلية الثالثة، هي من ناحية، إعادة قراءة وتكملة لما سبق وذكرناه في الدراستين السابقتين، لكل من طه حسين وكمال أبو ديب. وهي من جهة أخرى، مقاربة تحليلية جديدة للقصيدة العربية الجاهلية. بالفعل لقد كانت محاولة طه حسين، ذات طابع مدرسي مبسط. ولقد كان الهدف منها مبدئيا، إعادة القارئ العربي إلى التراث. ونقصد من مختلف الطبقات أو الشرائح الاجتماعية، التي ينتمي إليها. ثم ربطه أخيرا بهذه الذاكرة التراثية، وتعزيزها لديه، وتحبيبها له. أما محاولة كمال أبو ديب، فلقد جاءت في صياغة نظرية، يغلب عليها طابع التخصص. فهي إذن من هذه الناحية، موجهة إلى نخبة متخصصة، نخبة تعيش في عزلة ما عن بقية العالم. على كل حال، إننا نحمد لكلا من هذين الباحثين، أعمالهما الأدبية التي لم تزد المكتبات العربية إلا غناء وثراء.

ومن جهتنا فإننا نستهل هذه المحاولة تتميما للترجمة المعنوية، والنثرية، للمعلقة الواردة أعلاه. والتي لخصناها كما يلي:

1- وصف الأطلال والديار، ورحيل أهلها عنها، والجفاف الذي أصابها.

2- تعاقب الزمن، والمكان بتقلباته الطبيعية (أمطار، سيول، خصوبة).

3- تجديد الأطلال كتجديد الكتابة والوشم.

4- سؤال الأطلال، الجامدة، الخرساء. رحيل أهلها عنها.

5- الشعور بالألم بسبب رحيل الأهل. وصف النساء بالظباء.

6- رحيل نوار وحلولها ببلاد بعيدة، والطلب بقطيعتها.

7- وصف الناقة، بالسحابة، وبالأتان، والبقرة الوحشية.

8- ذكر قصة الأتان وفحلها.

9- تتمة لقصة الأتان وفحلها وورودهما الماء، في أجوار من الغبار والحر.

10- قصة البقرة الوحشية، وتشبيهها بالناقة، ثم عرض قصتها.

11- وصف الناقة من جديد وتشبيهها بالأتان وبالبقرة الوحشية.

12- استحضار نوار للفخر بنفسه.

13- فخر الشاعر بقبيلته.

ولن نكرر من جديد، ما سبق وذكرناه بخصوص البنية الحكائية للمعلقة. وإنما سنتناولها بالتحليل من خلال ثلاثة محاور: من حيث تكوين ذاكرتها، بل ذاكراتها، وبعدها الدلالي، وتساؤلها الفلسفي. ونحن نسمي هذه المعلقة منذ هذه اللحظة ب«المعلقة الذاكرة». وقد يتساءل البعض عن هذه التسمية؟ وجوابنا قد استوحيناه من محاولة روائية للكاتب الفرنسي الشهير «مارسيل بروست». وذلك من مجموعته الروائية التي أطلق عليها اسم «البحث عن الزمن الضائع». والكاتب الروائي «مارسيل بروست» يستخدم الذاكرة كمرجع أساسي لممارسته الكتابية، كيما «يعيد لروحه صفاءها وحقيقتها» حسب تعبيره. و«تيمة» كتاباته، تدور مسترسلة حسب مخطط موسيقي، ولعبة مراسلات، هي أشد ما تكون قرابة من ميدان الشعر، منها من الرواية، من حيث أنها تطرح نظاما يذكرنا بالذاكرة العاطفية وتشعباتها. وتكوين المعلقة، كتجربة شعرية ذاتية، يقوم أساسا على المكونات التالية: الذاكرة الشعرية الخيالية، والذاكرة الشعرية العاطفية، والذاكرة الحفظية الراوية. وهذه الأخيرة، تستند كلها على الذاكرة الشفهية، بسبب عدم ممارسة الشعراء للكتابة في هذه الحقبة الجاهلية. ومن هنا تتأتى ظاهرة التكرار الصوري، كما اللفظي، كما المعنوي، في المعلقة. ولقد أصاب كمال أبو ديب، حين أشار إلى «دلالة الأطلال الرمزية» لدى الشاعر الجاهلي، وبأن هذا الأخير، لم يستوح قصيدته ولم ينشدها وهو قائم عليها. وهذا ما يؤكد ويعزز لدينا، هذا الدور الأساسي الذي تلعبه الذاكرة، بل الذاكرات، في تأسيس النص الشعري. فوصف الشاعر لبيد للديار الموحشة ومساءلته لها. ووصفه للتقلبات الطبيعية، ولرحيل الأهل وصاحبته نوار. ووصفه للناقة وللحمر والبقر الوحشية. وفخره في نهاية المطاف بنفسه وبقبيلته. فكل هذا لم يأت عفو الخاطر، وفي يوم واحد، ولحظة واحدة، وفي سنة أو سنتين. وإنما جاء كل هذا من تجربة حياتية، لعبت فيها الذاكرة بتشعباتها، ونقصد الخيالية منها والعاطفية، الدور الأساسي في تشكيلها. وعلى ضوء ما تقدم، يمكننا أن نحلل البعد الدلالي للمعلقة، عبر ثلاثة وحدات صورية، ترتبط كلها بالذاكرة كخلفية مرجعية لها. وهذه الأبعاد الثلاثة نجملها فيما يلي:

– البنية الصورية الأولى: الوحدة الطّللية للمكان والزمن، ويقابلها التقلبات الطبيعية.

– البنية الصورية الثانية: الرحيل: غياب الأهل ونوار وفي المقابل، حضور الناقة والحمر والبقر الوحشية.

– البنية الصورية الثالثة: الشاعر، القبيلة، في مقابل نوار.

وهذه البنيات الصورية التي ذكرناها، تتوحد كلها، بفعل شحن الذاكرة الشعرية لها، عبر تجربة الشاعر الذاتية، وتتحول إلى وحدة عضوية المعلقة ووزنها، وإيقاعها الداخلي. وكل من هذه الذاكرات التي ذكرناها: الخيالية والحسية، والعاطفية، يوظفها الشاعر توظيفا لاشعوريا، في إنتاجه الشعري من خلال مواجهته للعالم الخارجي، بكل معطياته الحسية، والمادية، والانطباعية.

فالبنية الصورية الأولى:

الديار، الأطلال، وإطارها المرجعي، أي المكاني والزمني، تعتمد بالدرجة الأولى على الذاكرة الخيالية التي تتوهمها. استحضار صورة هذه الأطلال، حين كانت مأهولة بالحياة، ثم تعاقب تقلبات الزمن عليها، حتى صارت خالية مهجورة، إلا من الوحوش التي اتخذتها مرتعا لها. وهنا تتدخل الذاكرة الحسية، لتعيد تصوير هذه الأمكنة المتوهمة، فتخرجها في حلة جديدة، وكأنها سلسلة صور شريط سينمائي.

أما الذاكرة العاطفية، فإنها مجمل هذه الأحاسيس التي يشحن بها الشاعر صوره. فالشعور بالحزن، أو بالحيرة أو بالغضب الذي قد نستشعره ونلمسه من خلال قراءتنا للقصيدة، هو نوعا ما كل البعد الشعري الذي يمنحنا إياه في تجربته الشعرية.

البنية الصورية الثانية

تتميز هذه البنية كما قلنا، بحركة الغياب

والحضور. غياب الأهل ونوار في مقابل حضور الظباء والأتان والبقر الوحشي. وكذلك بمساءلة الشاعر لهذه الربوع الخرساء التي لا تحير جوابا. وتستوقفنا في هذا السياق، صورة مدهشة، لرحيل الأهل وقد حملت النساء في هوادجهن على الجمال، مكسوة بالثياب الفاخرة، ومصحوبة بصرير الخيام المشدودة إليها هي الأخرى. صورة «سوريالية» حقا، لو نحن عاينها من أفقنا الجمالي الحالي، خصوصا حين يشبه النساء بالبقر الوحشي والظباء. ولكنا نتفهم المقياس الجمالي البدوي، الذي يعتمد على هذا الصنف من التشبيهات، إذا نحن وضعنا رؤية الشاعر الجمالية آنذاك، في محيطها الطبيعي. والشاعر يخصص من بين هؤلاء النساء، صاحبته نوار، التي هجرت مع أهلها، وقطعت صلتها به، وحبل المودة بينهما. وتتوسط المسافة المكانية بين حضور الشاعر وغياب خليلته، وتتحول إلى عائق في جمع الشمل بينهما. وفي مقابل هذا الغياب، يستحضر الشاعر صورة النساء، بل الأنثى، في صورة حضور كل من الأتان، والناقة، والبقرة الوحشية. هذه الإناث الحيوانية التي حلت محل النساء، ونوار بشكل رمزي. وهنا يقحم الشاعر ناقته بين هذين الطرفين، لتصبح رمزيا، عامل ربط بينهما. والشاعر وهو يعاتب غاضبا خليلته نوار، يوحي لها ضمنا، بالوفاء الوحيد الذي فضل لديه، من طرف الأنثى الوحيدة في هذا الوجود، ألا وهي ناقته. وهذه الناقة الفريدة في إخلاصها ووفائها للشاعر، هي طورا مثل السحابة المدفوعة بالريح في خفتها ورشاقة سيرها. وهي طورا آخر، سريعة السير مثل الأتان، وهي تسير متقدمة فحلها. وهي أخيرا مثل البقرة الوحشية، في خفة سيرها وسرعتها أثناء تفقدها لولدها المسبوع. فالناقة إذن، بتمتعها بكل هذه الصفات الأنثوية، هي البديل الرمزي لوحدة الشاعر وآلامه ومعاناته. وخليلته نوار من جهتها، تكاد تشبه تلك الأتان التي خلصها وانفرد بها فحل قوي، بعد صراع ومقاومة، وضرب وعض، من بين جميع الفحول. ومع ذلك ما زالت وهي حاملة منه، تداريه وتشاكسه وتواجهه بالعصيان. الشيء الذي شكك الفحل في هذا التلاعب فأوشك أو كاد أن يستبدل هذه الصحبة بوحدة تكفيه هذه المعاناة. وكأننا بالشاعر هنا يقارن نفسه ونوار بهذا الفحل وأتانه. وقد فضل شاعرنا وحدته وحريته، فصار مخاطبا نوار بلهجة شديدة نتحسسها من مثل أفعال المر وصيغ أخرى التي وجهها إليها وهو يخاطبها: «فاقطع لبانة من.. تقطعت أسبابها.. واصل خلّة صرامها.. وصّال حبائل جذامها.. ترّاك أمكنة...». لهجة شديدة الوقع، تمنح البنية الداخلية للمعلقة، إيقاعا عاطفيا شديد اللهجة. وتلعب الذاكرة الخيالية بهذه المناسبة، في هذه البنية الصورية، دورا رائعا في سياق الوصف السردي للرحيل، بل والقصصي لكل من الأتان وفحلها، والبقرة الوحشية وهيامها.

البنية الصورية الثالثة

هذه البنية الصورية تتوزع بين الشاعر وصاحبته نوار من جهة وبينه وبين نفسه والقبيلة من جهة أخرى. وفي هذه البنية الصورية الثالثة، تنعطف المعلقة منعطفا جديدا، مؤسسة تحولا ملموسا في سياق النص الشعري. فالتداعيات الصورية الخيالية والحسية التي أسست روح المعلقة لحد



الآن، كانت نوعا ما خارجية. أو بمعنى آخر، أسسته من منظور خارجي. أما هذا القسم الثالث والأخير من المعلقة، فإنه يتحول إلى «مركزة» الخطاب الشعري حول «أنا» الشاعر وامتداده في قبيلته. وكما لعبت الأبيات المحورية، التي ساقها الشاعر عن الناقة، ظاهرة تحول داخل الخطاب الشعري، كذلك الأبيات التي وردت بشأن نوار، فإنها هي الأخرى، ستلعب دورا مشابها، في تحويل دفة الخطاب الشعري وتوجيهه. وكما لعبت وحدات صورة الناقة، دور التحولات داخل الخطاب الشعري، كذلك شأن الوحدات الصورية المتعلقة بنوار. وهذا التحول الأخير الذي ستحدثه نوار في مسار الخطاب الشعري، قد ساقه الشاعر ليفرز من خلاله خصوصيته، حريته، ووحدته الذاتية. أي ساقه ليؤكد لهذه الأخيرة، بأنه ليس وحيدا، وتعيسا، ومحطم الروح، مثلما قد تتصور. وإنما هو رجل يلهو، ويتلذذ بالخمور والقيان الراقصة، ومتع الحياة. ولكنه في الوقت نفسه، رجل شريف، مضياف، وفارس قبيلته الشجاع. وهذا الموقف الأخلاقي، يذكرنا نوعا ما، بمقولة عنترة الشعرية، من معلقته حيث يقول:

فَإذا شَرِبْتُ فإنّني مُسْتَهْلِكٌ
مالي وعِرْضي وافِرٌ لَم يُكْلَمِ
وإذا صَحَوْتُ فما أُقَصِّرُ عن نَدَىً
وكَما عَلِمْتِ شَمائِلي وتَكَرُّمي

ثم إن الشاعر من بعدما يعرض على نوار لهوه ومكارم أخلاقه، يخلص أخيرا إلى قبيلته، فيمدح أخلاقها وحسبها ونسبها.

الرؤية الفلسفية

أما الرؤية الفلسفية للشاعر، ولا نعني بهذا فلسفة لها مبادئها، وآلياتها المنهجية، أو خطابها المدرسي، وإنما نقصد هذا التساؤل الوجودي الذي قد يشغل بال كل إنسان. تساؤل عن معنى الحياة والموت، والسر الخفي لهذا الوجود. وهذا التساؤل لدى الشاعر لبيد، توظفه في النص الشعري بنظرنا، الذاكرة العاطفية. لأننا لو اختزلنا كل ما ورد في هذه «المعلقة الذاكرة»، من تحليلات عرضنا لها. ولو نحن تساءلنا عن المعنى الخفي، الذي يحمله الخطاب الشعري، وتلك الدلالات الرمزية التي يحمله في طياته. وأخيرا، ما يريد هذا الخطاب أن يوصله لنا، لأدركنا فورا المغزى الدلالي من هذا الخطاب. فيجب مبدئيا، أن نتجرد من تلك الصور البسيطة التي كوناها، أو كونها لنا محيطنا عن الشاعر الجاهلي، البدوي الساذج، وعن ضعف قدرته على التفكير والتفلسف. يجب أن نعيد النظر، معتبرين هذا الفارق الزمني الممتد بيننا، لنعيد للشاعر العربي الجاهلي، مكانته من التجربة الشعرية العالمية. فإذا نحن انطلقنا من فكرة، أننا أمام رجل شاعر، عاقل وحكيم، له تساؤله الفلسفي الخاص به، من هذا الواقع الوجودي، فإننا نكون حينئذ، على استعداد، لتصور وتقبل الرسالة الفلسفية التي يقدمها لنا الشاعر عبر تجربته. ولبيد في تساؤله هذا، يؤسس لنفسه نصا شعريا، وتساؤلا فلسفيا، عن هذه التقلبات الطبيعية، وعن هؤلاء الأهل الظاعنين، وعن هذه الحيوانات التي حلت محلهم، وعن هذه العلاقات العاطفية التي تتأسس روابطها، بين الإنسان والحيوان والطبيعة. وعن سر هذا القدر أو السلطان العُلويّ المسير لكل هذا. ثم إنه يخرج من كل هذه القَلق النفسي وهذه الفوضى الذاتية، مقتنعا بنفسه كرجل حر، داخل وحدة القبيلة الأخلاقية.

–انتهت –

المصادر والمراجع

طه حسين، حديث الأربعاء، المجلد الثاني، دار الكتاب بيروت 1973

طه حسين، الأدب والنقد 1، دار الكتاب بيروت، 1973

شرح المعلقات السبع، أحمد بن الحسين الزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، بيروت–لبنان

رجال المعلقات العشر، مصطفى الغيلاني بيروت.

المعلقات العشر وأخبارها، أحمد الشنقيطي، بيروت 1929

الأدب العربي وتاريخه، محمد هاشم عطية، مصر 1936

كمال أبو ديب، مجلة المعرفة، العدد 195، مايو، 1978

رغم انشغاله بالدرس السياسي في الجامعة الألمانية وتفريعاته القانونية، يأبى الدكتور محمد خلوق إلا أن يساهم في مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية، غير أن الجدير بالتأمل والملاحظة هو أن الدكتور خلوق يصر على اقتناص النصوص الأدبية باللغة الألمانية (وليس السياسية أو القانونية)، ليخضعها لمبضعه وأدواته الجراحية، فيحولها إلى نصوص ذات بهاء عربي، بحروف عربية وكلمات عربية وسحر عربي.. لكن الأمر يزداد اهتماما حينما يصر الدكتور خلوق – مرة أخرى – على أن تكون نصوصه المقتنصة، قد بنت صورها الإبداعية، ومضامينها الاجتماعية والثقافية، على واقع المغرب دون غيره من الدول العربية.. حوارنا مع الدكتور خلوق يتناول هذا الجانب بشكل كبير، كما يعرج معه إلى جوانب أخرى تتعلق بالفكر والأدب الألمانيين، وبالترجمة ومحاذيرها.

حاوره: يونس إمغران

الدكتور محمد خلوق أستاذ العلوم السياسية بجامعة ماربورغ الألمانية لـ«طنجة الأدبية»:

* ألم يحن الوقت بعد لكي يعاد النظر في شروط وأولويات النشر لدينا؟

* لماذا لم يترجم كتاب جيرهارد رولفس «إقامتي الأولى في المغرب» الذي كتب سنة 1848 وكشف عن جوانب هامة من تاريخنا

– بداية ما هو موقع الفكر العربي في الذهنية الألمانية ؟

يصعب الحديث اليوم عن وجود أي تأثير للفكر العربي في الثقافة الألمانية المعاصرة، وذلك بالنظر لما شهدته هذه الأخيرة من طفرة اجتماعية كبيرة في النصف الثاني من القرن الماضي من جهة، ولغياب آليات التواصل بين الثقافتين من جهة ثانية. هناك بعض الفلتات التي تظهر بين الفينة والأخرى بفعل الترجمة، غير أنها لا تشكل تراكما يمكن الاعتماد عليه. اهتم بعض من الكتاب الألمان بالثقافة العربية والإسلامية وأعجبوا بها إلى حد بعيد، كـ«زيغريد هونكر» و«أنا ماري شيمل»، غير أن هذا لا يمكن تفسيره على أنه تأثير يمارسه الفكر العربي والإسلامي على الثقافة الألمانية. أصبح دورنا اليوم مقتصرا فقط على ردود الأفعال وليس المساهمة في الأفعال، وكأننا أدوات غير واعية للتاريخ. اشتهر علم الاستشراق الألماني ولسنوات طويلة بموضوعية وقيمة البحوث التي أنجزها عن العالم العربي، وبخلوها من الدوافع الاستعمارية كما كان عليه الشأن لدى الاستشراق الفرنسي والانجليزي، غير أن السؤال الذي يطرح اليوم، أين نحن الآن من هذه الحقبة؟ ومن ذاك الاهتمام؟

– في اعتقادكم ما هي الأسباب الفكرية التي جعلت الألمان أكثر اهتماما وانشغالا بالفلسفة مقارنة بالعلوم الإنسانية الأخرى ؟

لا أعتقد بأن الألمان اهتموا بالفلسفة أكثر من غيرها من العلوم الإنسانية الأخرى وإن قال «هايديغر» ذات يوم: إن الفلسفة لم تتكلم سوى لغتين اليونانية والألمانية. صحيح أن الألمان معروفون عبر العالم بفلاسفتهم الكبار كـ«هيغل» و«كانط» الذين يعود لهم الفضل في إحياء المثالية الأفلاطونية، إلا أن ألمانيا معروفة أيضا بأحد كبار المنظرين في علم الاجتماع كـ «ماكس فيبر» وفي الرومانسية «شيلر» و«فيشته» وغيرهم. ربما لكون ألمانيا لم تعش نفس الثورات التي شهدتها فرنسا وبريطانيا، عرف الفكر الفلسفي لديها بعض التأخر في ملامسة الواقع، وظل مستغرقا في التجريد، الأمر الذي فسر من قبل البعض في رغبة الفلاسفة الألمان تدارك التخلف الحاصل لديهم في الاحتكاك بصيرورة الأحداث، ولعل «هاينريش هاينه» كان محقا حين قال: إننا كنا نحلم طيلة الوقت بما شهدته شعوب أخرى من ثورات.



د. محمد خلوق

– قمتم بترجمة بعض النصوص الألمانية عن المغرب، ومنها «مراكش جامع الفنا» لكريستوف لابستن.. كيف وجدتم هذا النص لغة وأفكارا؟ ولماذا حرصتم على ترجمته؟

كانت ترجمتي لنص «مراكش جامع الفنا» لـ«كريستوف لايستن» نابعة من رغبتي في إيصال صورة المغرب إلى المغاربة، وكما نقلها هذا الشاعر الألماني إلى قرائه الألمان دون تزييف أو مجاملة. إننا اليوم في حاجة ماسة إلى معرفة صورتنا لدى الآخر كما هي، وليس كما يراد لنا أن نراها. لم يكن هذا النص مجرد توصيف لمراكش وساكناتها، بل كان استقراء لتاريخها وثقافتها، ومن خلالها تاريخ وثقافة المغرب. ظهرت في السنوات الأخيرة مجموعة من النصوص لأدباء ومفكرين ألمان تتحدث عن المغرب، ككتاب «ألف ليلة وغريب في الجنة» لـ«أنطون إيشار» و«ساندرا بيترمان»، أو كتاب «مقهى موكا» لـ«راينهارد كيفا» واللائحة طويلة تنتظر من يسبر أغوارها وينقلها إلى القارئ المغربي. أظن أننا في حاجة ماسة اليوم إلى التفكير في تأسيس جامعة ألمانية بالمغرب، خصوصا وأن هناك رغبة ألمانية جادة لإنجاز هذا المشروع.

– كما قمتم أيضا بترجمة كتاب «مقهى موكا ـــ مشاهدات نقدية لراينهارد كيفر من أكادير المغربية» غير أن هذا النص لم ير النور رغم مرور سنة على ترجمته وطبعه؟ ما الذي منع من إنزاله إلى السوق المغربية والعربية؟

إنه جشع السماسرة الذي لا يخدم أحيانا كل ماهو ثقافي، فبعد أن انتهيت من ترجمة هذا النص، فوجئت بأن دار النشر اللبنانية المسؤولة عن النشر تمتنع عن دفع مستحقاتي لديها، الأمر الذي دفعني إلى اللجوء إلى المحاكم الألمانية، وفي انتظار الفصل في هذه القضية، يظل النص المترجم حول مدينة أكادير حبيس الأدراج. ما يحز في النفس هو أن تتعرض هذه الأعمال التي كتبت عن المغرب وترجمت من قبل مغاربة لهذا المصير، لتطرح إشكالية غياب دور النشر المغربية عن الساحة الدولية، وعن أسواق هامة وكبيرة كالسوق الألماني. ألم يحن الوقت بعد لكي يعاد النظر جملة وتفصيلا في شروط وأولويات النشر لدينا؟ متى يسقط أولئك الأباطرة المسيطرون على سوق النشر، وكأنها إقطاعيات تدار لمصلحة مالكيها؟ لكي يفسح المجال لجيل جديد مبدع وخلاق لم يحصل وإلى اليوم على فرصته.

– ما هي أهم الخلاصات التي منحتها لكم هذه النصوص التي قمتم بترجمتها؟ وكيف تعامل الكتاب الألمان مع المغرب كشعب وثقافة وإنسان؟

لم يحظ المغرب بعد من قبل المثقفين الألمان بالأهمية التي يستحقها، وذلك راجع لأسباب منها ضعف إمكانيات إطلاع المثقفين الألمان على ما تزخر به الثقافة المغربية من تنوع وغنى. أليس من العيب أن يتوفر المغرب على مفكر كبير كعبد الكبير الخطيبي صاحب نظرية النقد المزدوج، أقل ما يستحقه هو الحصول على جائزة «نوبل»، لا يعرفه أحد هنا بألمانيا، ولم يترجم له ولا نص واحد إلى اللغة الألمانية. أين نحن اليوم من أفكاره حول المغرب المتعدد الثقافات؟ وماذا عن عبد الله العروي ومحمد عابد الجابري واللائحة تطول؟ ما دور وزارة الثقافة والمثقفين وكل الجهات المسؤولة في هذا الحيف الذي يتعرض له رموز الثقافة المغربية؟ إن أول ما كتبه المستشرقون الألمان عن المغرب يعود إلى سنة 1848، وذلك عبر رحلة قام بها «جيرهارد رولفس» وصفها في كتاب اسماه «إقامتي الأولى في المغرب». يعد هذا الكتاب بمثابة وثيقة تاريخية وجغرافية عن المغرب، تتيح لنا قراءتها معرفة الكثير عن جوانب مظلمة من تاريخنا. لماذا لم يترجم هذا



د. محمد خلوق رفقة وزيرة الثقافة السابقة الفنانة ثريا جبران

الكتاب إلى اليوم؟ ولماذا لم نستثمر كمغاربة هذه التراكمات عن المغرب لدى الألمان؟

– بماذا تتميز الساحة الثقافية الألمانية؟ هل لها طقوس وتقاليد؟ هل هي مطبوعة بالصراع والتنافس والحروب الإعلامية؟

تعد ألمانيا دولة متقدمة اقتصاديا، وهذا راجع إلى الانفتاح السياسي والحراك الثقافي الذي تعرفه. يشكل المثقفون هنا بألمانيا سلطة معنوية ضاغطة تسهم في حل الأزمات ووضع المقترحات، عكس بعض المثقفين لدينا الذين يسهمون في خلق الأزمات. يصعب إيجاد أوجه الشبه بين الساحة الثقافية الألمانية والمغربية، وذلك لأسباب متعلقة بالإمكانيات المادية المتوفرة لدى المثقف الألماني من جهة، وبالزخم الذي تشهده الساحة الثقافية الألمانية من جهة ثانية. هناك باستمرار مواضيع تعرض للبحث والنقاش من قبل المثقفين والساسة عبر كل وسائل الإعلام، مواضيع تشمل كل مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية للمواطن الألماني، كالرشوة والتهرب الضريبي والجريمة والهجرة، ومشاكل إدماج المسلمين.

– ما هو حجم المساهمة العربية عامة، والمغربية خاصة، في الثقافة الألمانية؟ في الصحافة؟ في مجال الإبداع الروائي أو الشعري أو القصة القصيرة؟ في الندوات والتظاهرات الثقافية؟

إننا نذكر جميعا المهزلة التي عاشها العرب سنة 2004، حين دعي العالم العربي كضيف شرف لدى معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، حيث اقتصرت حينها مشاركة الدول العربية في معظمها على جوانب الطرب والغناء والأفلام، وكأن ثقافتنا لا تعرف سوى الطبل والمزمار. لاحظت وأنا أتجول بين الأروقة المخصصة للدول العربية داخل هذا المعرض، كيف كان الزوار الألمان تائهين لا يجدون من يدلهم أو يمدهم بأية معلومة. كان البعض منهم يقلب صفحات كتاب الموطأ للإمام مالك، أو بعض كتب تفاسير الأحلام، وشاهدت كيف حضر بعض المثقفين المغاربة لإلقاء أمسيات شعرية وهم يترنحون ثملين. شكلت فعاليات هذا المعرض فرصة تاريخية لبدء صفحة جديدة عن العالم العربي هنا بألمانيا، غير إنها وللأسف الشديد لم تستغل، وضاعت بسبب صراعات جانبية بين بعض الدول العربية المشاركة. لك أن تتصور الآن معي المكانة التي تحتلها الثقافة العربية في هذا البلد. لم يكن معظم الملحقات الثقافية لدى السفارات العربية ببرلين على علم بهذه التظاهرة، أما عن المساهمة المغربية فتتراوح بينما هو فكري وشعري، وتخضع في اختيار معظمها لأولويات بعض اللوبيات المتحكمة في الشأن الثقافي الألماني، والتي لا تعكس في معظمها الثقافة المغربية الإسلامية. هناك بعض الإسهامات الأخرى لمهاجرين مغاربة وعلى قلتها، تظل وازنة من حيث الكيف. لازلنا في حاجة إلى سنوات ضوئية أخرى كي نصبح قادرين على تحويل هذه المجتمعات الغربية إلى مواضيع لأبحاثنا وإبداعاتنا، لأننا وببساطة نفتقد للأدوات اللازمة لذلك.

– ما هي مشاريعكم المقبلة؟ وهل تفكرون في نقل نصوص مغربية إلى اللغة الألمانية؟

لقد انتهيت للتو من ترجمة كتابين من الألمانية إلى العربية، يتعلق الأول بكتاب «حكايات مغربية» ل«راينهارد كيفا»، بينما الكتاب الثاني عن القانون المنظم لدور النشر ل«بيترا هارت»، وأنا الآن بصدد ترجمة بعض القصائد المنتقاة للشاعر حسن نجمي إلى اللغة الألمانية، إيمانا مني بأهمية إيصال الإبداع الشعري المغربي إلى القارئ الألماني، كما أنني أشتغل على رواية كتبتها بالألمانية حول مدينة ماربورغ التاريخية بعيون مهاجر عربي مسلم، بغية لفت النظر إلى بعض قضايا الأقلية المسلمة المقيمة بهذا البلد. هناك أيضا كتاب لي عن تاريخ الفكر السياسي الألماني باللغة العربية سأنتهي من كتابة آخر فصوله قريبا.

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

من يصنع الثورة السياسي أم المثقف؟

*** من يصنع الثورات؟ ويغير تاريخ الدول؟ ويلغي الأنظمة الديكتاتورية ويرميها في مزبلة النسيان؟

نجحت تونس أخيرا في صناعة أول ثورة عربية حقيقية لم يشهدها بلد عربي من قبل.. نقول أول ثورة، لأن أغلب الثورات العربية التي نجحت في تغيير الأنظمة السياسية، قادها عسكريون، بينما ثورة تونس قادها شعب أعزل، لا سلاح له سوى النفس الأبية الرافضة للظلم، والإرادة والطموح والتوق إلى الحرية والاستقلال الفعلي: النفسي والعقلي والاجتماعي والسياسي.

إن ثورة السياسيين قلما تكون فاعلة في إحداث التغيير المنشود، لارتكازها على مصالح قيادييها الذين اجتمعوا واتفقوا وتحالفوا على الانتصار لفكرة إيديولوجية معينة، وبرنامج سياسي محدد، وتصور مسبق حول طريقة الحكم وكيفية الحفاظ عليه.. مثل هذه الثورة لا تفرز – بعد نجاحها – سوى بذور متعفنة لبرنامج سياسي آخر، مناهض لها ومتحفز للإنقضاض عليها في أول فرصة تبرز له.. وهكذا دواليك تتعاقب الثورات وتتناسل في سياق فعل ورد فعل وردود أفعال، والنتيجة أن الساسة يصارعون بعضهم البعض من أجل الظفر بالكرسي الذي يمكنهم من امتلاك ناصية الشعب ورقبته.

لكن ثورة المثقفين تكون عميقة، وذات أبعاد إنسانية شفافة.. تكون مقوماتها صلبة وخالدة، باعتبارها تؤسس للمستقبل، وتخطط للاستقرار الأبدي، وتعمل لأجل الشعب.

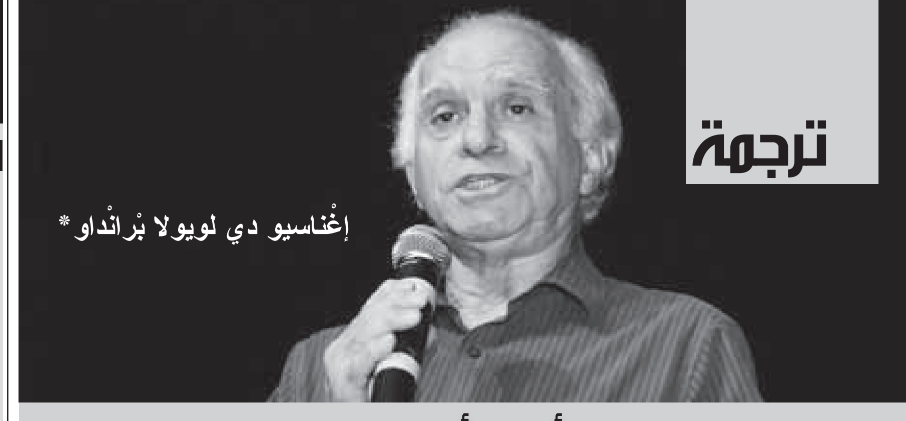
المثقف يقرأ ويكتب ويفكر للجميع، ويروج أفكاره من أجل تغيير الفرد والمجتمع، بعيدا عن أي طموح يقود إلى كرسي الحكم.. إلى استعباد الشعب.. إلى الإثراء الفاحش.. إلى تفقير العباد والبلاد.. إلى تهريب وتخزين الذهب والفضة والعملة الصعبة ببنوك سويسرا وفرنسا وبريطانيا.

ومن ثمة نتساءل: ما هو حجم التغيير الذي ساهم فيه المثقفون العرب سياسيا واجتماعيا وثقافيا؟ ما هي طبيعة الأفكار التي طرحوها للنقاش؟ أو عبؤوا بها الرأي العام؟ أو كشفوا بها عن مخزون الاستبداد والقهر والقمع والتجويع والتركيع المحرك للأنظمة السياسية؟

لقد أبدع مثقفو فرنسا في القرن الثامن عشر الميلادي، كتابات أدبية ونقدية وفلسفية عجلت بإطاحة نظام سياسي متحجر ومستبد وظلامي، وأسست بالتالي لعصر تنوير عاصف، تغذت منه – فرنسا وأوروبا بأسرها إلى اليوم – في صناعة خريطة طريق ناجحة في التنمية والاستقرار الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.. لقد أبدع فولتير كتابه «الحكايات الفلسفية» وديدرو رائعته «جاك القدري» ومونتسكيو «روح القوانين» وجان جاك روسو «العقد الاجتماعي» وآخرون كثر.. فماذا كانت النتيجة؟ استوعب الشعب الفرنسي هذه الكتابات، وتسلح بمنطقها، وشحن روحه بأفكارها وفلسفتها، ثم انتفض كرجل واحد ضد الاستبداد والطغيان والقهر، معلنا بصوت قوي لا يشوبه أدنى تردد أو خوف، عن ميلاده الجديد، وتشكيل دولته الحرة والسليمة والمعافة من أي تهديد داخلي أو خارجي..

لكن ماذا كتب مثقفونا من كتب لتغيير الأنفس والآفاق؟ وهل يفكر مثقفنا في مواجهة الاستبداد بتعبئة الشعب وتجلية بصره وبصيرته، انطلاقا مما يكتبه ويبدعه من روايات وأشعار ونصوص مسرحية ومقالات صحفية رصينة؟.. للأسف الشديد، لا نملك إبداعات مؤثرة وقادرة على فتح نقاش عمومي بصوت عال و جريء، حول قضايا الحكم الصالح، والحاكم العادل، والاختيار الحر، والمواطن الذي لا يخاف، والرجل المناسب في المكان المناسب، والمسؤول الخاضع للمحاسبة والمتابعة والعقاب.. باختصار شديد: من هنا نبدأ!!

ترجمة



إغْناسيو دي لويولا بْرانْداو*

الرجل الذي أراد أن يحذف ذاكرته

■ ترجمة: سعيد بنعبد الواحد

دخل الرجل إلى المستشفى وأمر أن يأتوه بأحسن جرّاح أعصاب. قال إن حالته مسألة حياة أو موت. دون أن يعرف أحد كيف تم ذلك، حضر أحسن جرّاح أعصاب لخدمته. يمكن أن نتوقع أي شيء من الأطباء، نكون في أمس الحاجة إليهم ولا يأتون، وفجأة تجدهم هنا، ينقذون حياتنا، هكذا فكر الرجل دون أن يزعجه هذا القول المبتذل.

كان في القاعة أمام الطبيب. قاعة بيضاء وعادية جدا. لماذا هم هكذا، يحبطون المرء ما أن يدخل؟

سأله الطبيب:

– ماذا تريد؟

– أريد أن أجري عملية جراحية. أريد أن تجتثوا قطعة من دماغي.

– قطعة من الدماغ؟ لماذا سأجتث قطعة من دماغك، يا سيدي؟

– لأنني أرغب في ذلك.

– لكن، أود أن تشرح لي الأمر. أريد تعليلا.

– ألا يكفي أن تكون هذه هي إرادتي؟

– طبعا، لا.

– ألست سيد جسمي؟

– نسبيا.

– نسبيا، كيف ذلك؟

– أنت، يا سيدي، موجود وغير موجود. ثمة أشياء يُمنع عليك القيام بها، أو بالأحرى، هناك أشياء يُمنع عليّ أن أفعلها أنا في ذاتك.

– ومن يمنع ذلك؟

– الأخلاق والقانون.

– هل تسري مبادئ الأخلاق على جسمي؟ إذا كنت سأدفع، إذا كنت أرغب في ذلك، فلأنني أريد أن أفعل بجسمي ما يحلو لي. وانتهى الأمر.

– إذن، سنقضي اليوم كله في هذا النقاش السخيف. ليس لدي وقت أضيعه. لماذا تريد، يا سيدي، أن تجتث قطعة من دماغك؟

– أريد أن أحذف ذاكرتي.

– لماذا؟

– هذا مضحك، الناس لا يعرفون سوى أن يسألوا: ماذا؟ لماذا؟ من أجل ماذا؟ تكلمت مع العشرات منهم، وكلهم سألوني: لماذا؟ ببساطة، ليس بوسعهم أن يتقبلوا أن يحذف المرء ذاكرته.

– بما أنكم، يا سيدي، قد قصدتموني لإجراء هذه العملية، فمن حقي على الأقل أن أطلع على هذه المعلومات.

– لا أريد أن أتذكر أي شيء أبدا. ما فات فات، وانتهى الأمر!

– ليس الأمر بهذه البساطة، يا سيدي. أنتم تحتاجون للذاكرة في حياتكم اليومية. لتتذكروا أشياء بسيطة أو كبيرة. التزامات، لقاءات، أشياء يجب دفع ثمنها، الخ.

– كل هذه الأشياء أريد أن أحذفها. سأسجل كل شيء في مذكرة، أنظر إليها وكفى.

– على أي حال، هذا ليس ممكنا. الطب لم يصل بعد إلى هذا المستوى من التقدم.

– إذن، لا أستطيع أن أحذف ذاكرتي في أي مكان؟

– حسب علمي، ليس هذا ممكنا.

– سيكون الأمر أحسن بالنسبة للإنسان. يكتفي المرء بالمعيش اليومي. يكتفي بما يعيشه اليوم وغدا. أفهمتَ ما أريد قوله؟ بدون أية ذكرى، جميلة كانت أو سيئة، دون أي عصاب نفسي. الماضي مقفل، مغلوق. موصد نهائيا. ألن يكون هذا جميلا. لا نذكر حتى ما تناولناه أثناء وجبة الفطور؟ وما الفائدة من أن أتذكرَ ما تناولته أثناء وجبة الفطور؟

– إذا قام كل الناس بهذا الأمر فستكون نهاية التاريخ.

– ومن يريد أن يعرف التاريخ؟

– أتتصورون كيف سيكون العالم؟

– سيكون سعيدا وهادئا. ليس فيه سوى المستقبل. وعوض أن يتحول يومنا إلى غد، يصير اليومُ مستقبلا. كل لحظة تمتد نحو الأمام.

– لن يكون الأمر على أحسن حال هكذا. بالكاد ستكون لدينا مجموعة من اللحظات الضائعة. لا شيء غير ذلك. ستمّحي كل ثانية. أي شيء سيثبت وجودها؟

– من يريد أن يثبت وجودها؟

– الناس في حاجة لذلك.

– ولماذا؟

فكر الطبيب. لم يجد جوابا. تركه الرجل في حيرة كبيرة. طلب من الرجل أن يعود مرة أخرى. ودعه. صعد الطبيب عبر ممرات المستشفى البيضاء، مر بقاعة العمليات. نادى صديقا له:

– إنني أفكر في أن أجتث قطعة من دماغي. أريد أن أحذف ذاكرتي. ما رأيك؟

– فكرة جيدة. لماذا لم نفكر في الأمر من قبل؟ سأجري لك العملية أولا وبعد ذلك ستشرف أنت على عمليتي. أنا أيضا أرغب في ذلك.

عن مجموعة **كراسي ممنوعة**، 1976.

---

* كاتب وصحافي من البرازيل (1936). له اهتمام خاص بالسينما وحولت العديد من أعماله القصصية والروائية إلى أفلام. عاش في أوروبا، بعد أن لقي مضايقات من طرف النظام البرازيلي في السبعينيات من القرن الماضي. من أهم أعماله القصصية: **بعد الغروب** (1965)، **كراسي ممنوعة** (1976)، **الرجل الذي يكره يوم الاثنين** (1999). رغم أن المواضيع السياسية تطغى على نصوصه القصصية، إلا أن الكاتب يتناولها بأسلوب جذاب، يوظف من خلاله قدرة هائلة على السخرية.

بيت الحكمة

■ أحمد القصوار

المثاقفة كغاية للترجمة

** تعتبر المثاقفة من المصطلحات الكثيرة التوظيف كمفهوم مفسر للتغيرات والظواهر التي يعرفها العالم العربي منذ بداية ما سمي بعصر النهضة على جميع الأصعدة الفكرية والأدبية والاجتماعية وغيرها. وتم تعريف المثاقفة بعدة صيغ وتعابير تلتقي كلها في الدلالة على الفعل الذي يحصل حينما تلتقي ثقافة ما بثقافة أخرى، وتريد الواحدة أن تعرض نفسها وتدخل مفاهيمها وأنساقها وقيمها على ثقافة أخرى.

وتعني المثاقفة في الدراسات السوسيولوجية وسوسيولوجيا الثقافة وتاريخ الأفكار عامة، الاتصال الثقافي بين مصدرين مختلفين متمايزين جغرافيا وحضاريا، عبر انتقال الأفكار والقيم والتصورات بطرق مختلفة وغير مباشرة في الغالب. ومن تلك القنوات والأدوات الفاعلة: الترجمة، تسجيل المشاهدات، التأليف بالترجمة، التعريف بالاقتباس والتقليد.

من ثمة، تقتضي المثاقفة وجود ثقافتين على الأقل، لأننا نتحدث داخل الثقافة الواحدة عن التطور الثقافي وعن الأنساق الثقافية الداخلية، خلافا للمثاقفة التي تقتضي شروط التمايز والاختلاف والتباعد المكاني والزماني واللغوي والثقافي على وجه التحديد.

ويؤكد الباحثون أن عملية المثاقفة صيرورة اجتماعية تمر عبر لحظات ومراحل لتنتج فعلها، وغالبا ما تحدد في ستة:

ـ مرحلة الاتصال: فيها تتبين ثقافة ما ثقافة أخرى وتتعرف عليها وتكتشفها؛

ـ مرحلة التواصل: يكون هم المثاقفة هنا هو محاولة عرض إمكانات الثقافة المغايرة وتهييء الثقافة الأخرى نفسها لينظر فيها؛

ـ مرحلة التقييم: تتم فيها عملية رد الفعل الأولى أو الوعي الأولي، حيث تتخذ مسافة بين الثقافتين؛

ـ مرحلة القبول أو الرفض الكلي أو الجزئي للنموذج الثقافي الوارد: فيها تتباين المواقف وتختلف عن بعضها البعض، وتظهر تيارات محكومة بعوامل مختلفة دينية أو سياسية مهللة أو رافضة؛

ـ مرحلة الاندماج، حيث يحصل للنموذج الثقافي أن يستوعب أو يخضع للتأويلات والتعديلات أو يولد نموذجا قد يكون سويا أصيلا، وقد يكون مشوها تبعا لقدرة المتلقي لهذا النموذج؛

ـ مرحلة التمثل: فيها تتم عملية استيعاب النموذج الثقافي ومعرفة الطريق إلى إنتاج نموذج خاص متميز يعرف كيف يفهم قوانين الثقافة الواردة، لنكون أمام تثاقف منتج يساعد على التطوير والتحديث وليس فقط المحاكاة السلبية غير الواعية.

وتختلف المثاقفة باختلاف مواضعات كل مجتمع متثاقف. ففي المجتمعات المصنعة ذات البنيات المتقاربة تكون فيها المثاقفة عنصر إخصاب وإغناء لها (أوربا ـ اليابان ـ الولايات المتحدة خاصة). أما المثاقفة بين هذه البلدان والبلدان المتخلفة (ومنها العالم العربي)، فيلتقي فيها مجتمعان: تقليدي غير مصنع وحديث مصنع.

في هذه الحالة، تبين التجارب انه بقدر ما يكون الاستيعاب في الجوانب المادية لعملية المثاقفة (سيارات، آليات، معدات، تكنولوجيا جديدة...)، بقدر ما يكون متعثرا فيما يرجع إلى الجوانب المعنوية مثل مناهج التفكير وتشكل فكر الآخر وإنتاجاته الرمزية والثقافية. ولنا في علاقة العرب بالغرب خير دليل على هذا القول.

هذه هي تعريفات ومراحل المثاقفة كما تعلمناها أولا في دروس كليات الآداب، خاصة ضمن محاضرات النقد الحديث التي كان يلقيها اساتذتنا الكبار وفي مقدمتهم (بالنسبة لي شخصيا) محمد برادة ومحمد الدغمومي واحمد بوحسن.. كانت المثاقفة مفتاح تعلم المغزى الحضاري وراء الانفتاح المغربي العظيم على التجارب النقدية والفلسفية الحديثة والمعاصرة. وهذا ما صنع مجد المغرب النقدي والفلسفي بين كل الدول العربية. من ثمة، انكب عدد من خريجي الجامعات على ترجمة المقالات والكتب التي تنسجم مع اختياراتهم الفكرية والنقدية وبذلوا جهودا فردية أو ثنائية أو جماعية لإخراج مشاريعهم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وفي ظروف لا تخفى على المتتبعين والمشتغلين في الحقل الثقافي.

هكذا، تبرز الترجمة كأداة أساسية من أدوات التثاقف والتواصل العميق والايجابي بين الثقافات والحضارات واللغات والآداب والفكر. ذلك أن المثاقفة غاية أسمى من غايات الترجمة، حيث يتوارى بعدها «التقني» أو اللغوي، ليبرز بعدها الحضاري في بناء تاريخ البشرية وجسر الهوة بين الثقافات العالمية.





بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف

يتشرف السيد **عبد الإله اللنجري** المدير العام لشركة **FLASOTEX SARL** أصالة عن نفسه ونيابة عن عمال ومستخدمي الشركة برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف









يتقدم السيد **مفيد الحراق** مدير شركة **CONSEILS & SERVICES MOUFID SARL** برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف





يتقدم السيد **ياسين الحليمي** مدير شركة **LINAM SOLUTION** ومجلة **طنجة الأدبية** برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

■ تغطية: عبد الكريم واكريم

«أشلاء» بلعباس و«نهاية» العسري يتميزان في الدورة الثانية عشرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة

«أشلاء» أو كيف تصير عالميا انطلاقا من بجعد

اختتمت الدورة الثانية عشرة للمهرجان الوطني للفيلم بمدينة طنجة بفوز فيلم «أشلاء» للمخرج حكيم بلعباس بالجائزة الكبرى وجائزة النقد، وهو فيلم نال إجماع النقاد والمهتمين المتابعين لفعاليات هذه الدورة حول جودته ومغايرته، ويمكن لنا أن نجزم أن حكيم بلعباس قد استطاع بهذا الفيلم بناء لبنة لجنس سينمائي لا هو بالوثائقي الخالص كما اصطلح عليه كمفهوم ونوع سينمائي ولا هو بالتخييلي الصرف أيضا، جنس بينهما قد يجعل بلعباس واحدا ممن سيدخلون ربما السينما المغربية إلى العالمية من باب المحلية والخصوصية المغربية. وفيلم «أشلاء» إضافة إلى بضع أفلام أخرى، شاركت ضمن مسابقة المهرجان، يروم خلخلة المسلمات ويضع علامات استفهام حول العديد من العادات والتقاليد البالية.

«النهاية» جرأة وخلخلة للطابوهات

ويأتي بعد فيلم «أشلاء» من حيث جرأة الطرح وأصالة الفكرة فيلم «النهاية» لهشام العسري الفائز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، والذي صور بالأبيض والأسود وتميز بأسلوب مختلف عن السائد وطليعي ويحاول مساءلة «الثالوث المحرم» (الدين والجنس والسياسة) وصدم المشاهد العادي ومساءلة يقينياته ومسلماته. وقد احتوى «النهاية» على مرجعيات من الأدب والسينما العالميين، إذ تحضر بكل وضوح نظرية «الرواية الجديدة» عند ألان روب غرييه، ونتذكر حتما ونحن نشاهد «نهاية» أسلوب تشوك بلانيوك الروائي الأمريكي وكاتب سيناريو «فايت كلوب» (نادي القتال) للمخرج دافيد فينشر، دون أن ننسى بعض المشاهد التي تذكرنا بفيلم «أوديسة الفضاء2001» لستانلي كوبريك. لكن رغم كل هذا الكم من الإحالات فإن فيلم «نهاية» يشكو من نقط ضعف، إذ نلاحظ به خلطا بين مرجعية تحيل على لحظة مفصلية في تاريخ المغرب وهي وفاة الحسن الثاني وفي نفس الوقت رغبة في الاشتغال على عالم خيالي من خلال الإلتجاء إلى ديكورات وفضاءات غرائبية لا تجد لها مرجعية في عالم الواقع، إضافة إلى أن اختيار تقنية الأبيض والأسود تستدعي استغلال مكونات هذه التقنية الأساسية كما تم اعتمادها منذ المدرسة «التعبيرية الألمانية» وما بعدها كتوظيف الإضاءة والإظلام، خصوصا وأن فيلم «نهاية» يعتمد على الرمز كأداة للتوصيل في العديد من لحظاته.

«..فيلم» حول السينما

فيلم آخر يلتقي مع فيلمي «أشلاء» و«النهاية» في جرأته وصدمه للمشاهد التقليدي، هو فيلم «..فيلم» لمحمد أشاور الذي فاز بجائزة العمل الأول، وقد طرح فيه مخرجه أسئلة حول الإبداع السينمائي وحول ضرورة الجرأة والصدق في هذا الإبداع، وهو أيضا مثل «أشلاء» ينطلق مما هو ذاتي ليطرح هذه الأسئلة التي يعيشها الوسط السينمائي المغربي والعالمي، ويمكن إدراج هذه الأفلام الثلاثة ضمن ما يمكن تسميته بالموجة الجديدة في السينما المغربية والتي تتميز أفلام مخرجيها بالجرأة في طرح المواضيع و بالتجريب وطرق أساليب غير تقليدية في السرد الفيلمي.

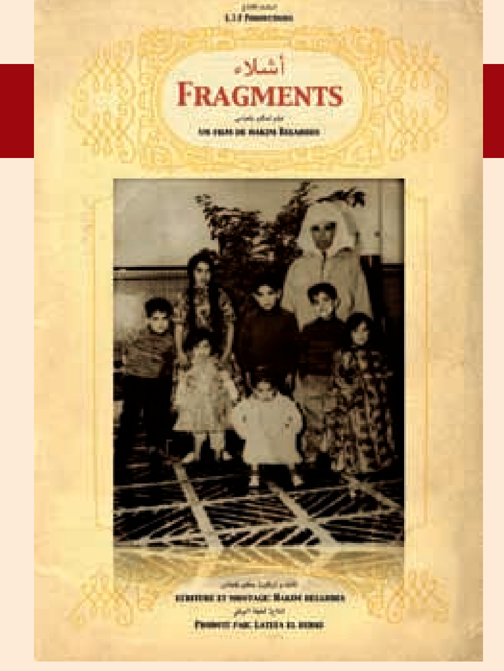
ويمكن أيضا إدخال فيلم «أيام الوهم» لطلال السلهامي مع بعض التحفظ ضمن هذه «الموجة الجديدة» وهو فيلم أتى إلى طنجة وحالة «البوليميك» تتبعه من مهرجان مراكش، وهي على العموم حالة صاحبت كل الأفلام المغربية التي اختيرت للمشاركة في هذا المهرجان. وقد اتكأ طلال السلهامي في فيلمه هذا على مرجعيات من السينما الآسيوية والأمريكية على الخصوص في محاولة منه لتناول مواضيع كالحب والخوف والتضحية وهي مواضيع ذات طابع إنساني ربما تجعل سؤال الهوية الذي تم طرحه من طرف البعض غير ذي قيمة وحصافة وجدية.

«الجامع» يخرج خالي الوفاض

فيلم «الجامع» لداود أولاد السيد رغم إحرازه على جوائز في مهرجانات دولية وقارية كقرطاج والقاهرة وسان سيباستيان، خرج خاوي الوفاض من مسابقة الدورة الحالية للمهرجان الوطني.



لقطة من فيلم «النهاية» لهشام العسري



ملصق فيلم «أشلاء» لحكيم بلعباس

والفيلم به نقد مضمر للأوضاع الاجتماعية التي تعيشها منطقة زاكورة المهمشة هي وأهلها. وهو يشكل استمرارية لمسيرة داود أولاد السيد وامتدادا واضحا لفيلم «في انتظار بازوليني». وإذا كان داود قد التجأ طول لحظات الفيلم إلى «اللقطة ردة الفعل» محافظا على ذلك البطء في السرد الذي يميز أفلامه والذي يجعل فئة من الجمهور تجافيها، فإنه في «الجامع» استدرك هذا الجانب بتوظيفه لكوميديا الموقف التي ربما قد تخفف من وطأة وثقل هذا البطء.

جيلان.. وأسلوبان

وقد تميزت هذه الدورة بمشاركة جيلين من المخرجين، جيل الشباب (طلال السلهامي، هشام العسري، حكيم بلعباس وداود أولاد السيد) وجيل الرواد العائد بعضهم والذين غابوا منذ مدة كعبد الله المصباحي الذي لم ينجز فيلما سينمائيا منذ الثمانينات وعاد بفيلم «القدس باب المغاربة» وإدريس المريني الذي كان آخر فيلم سينمائي له هو «بامو» سنة 1982 ليعود بفيلم «العربي» بعد أن كان قد تفرغ للعمل التلفزيوني ومصطفى الخياط أيضا الذي بعد إخراجه فيلم «الورطة» سنة 1984 أنجز أعمالا درامية للتلفزة ليخرج هذه السنة فيلم «كلاب الدوار».

وفيما جاء فيلما «كلاب الدوار» لمصطفى الخياط و«العربي» لإدريس المريني مقبولين من الناحيتين التقنية والفنية ودون ادعاء كبير في هذه الأخيرة، وأبان مخرجاهما عن حرفة اكتسباها خلال العمل الدرامي التلفزيوني، أتى فيلم «القدس باب المغاربة» مفككا ومليئا بالخطب العصماء التي تنافي أي عمل سينمائي مقبول ولا أقول جيدا. إذ أن مخرجه صاحب التجربة الطويلة بالسينما المصرية، خلال عقد السبعينيات وبداية الثمانينات من القرن الماضي، أبان عن ضعف تقني وفني واضح لم نلمسه حتى في أفلام مشاريع التخرج التي شارك بعضها ضمن مسابقة الفيلم القصير.

خلاصة لابد منها

وقد تميزت هذه الدورة عموما بتنوع واضح للأفلام الطويلة المتنافسة ضمن المسابقة الرسمية، والتي كان مستواها عموما أفضل من الأفلام المشاركة في الدورة الماضية. أما الأفلام القصيرة فكانت أقل جودة ولم ترق إلى جودة الأفلام الطويلة.

تصريحات المهرجان الوطني للفيلم

– عمر لطفي (الفائز بجائزة أفضل ممثل):



أثناء اشتغالك على الشخصية لا يشغل بالك سوى أن تؤدي عملك على أحسن وجه، وليس من أجل نيل الجوائز، الأمر الذي يبدو أثناء ذلك بعيدا جدا، وطبعا عندما تخلص في عملك الجوائز تتأتى في ما بعد لتتوج جهدك..فيلم «كزا نيكرا» فتح لي البواب على مصراعيها، ولولا هذا الفيلم لما كان ما بعده في مساري السينمائي، ودوري في «كازا نيكرا» هو الذي مكنني من الحصول على دوري في «جناح الهوى» لعبد الحي العراقي الذي نلت عنه هذه الجائزة، وهذه الآن هي ثمار ثقة مخرج شاب في هو نور الدين الخماري.

على العموم فأنا أتمنى أن تظل عروض الأدوار بالنسبة لي كما هي عليه الآن في المستقبل وأن تكون السيناريوهات المعروضة هي بنفس الجودة كذلك.

– المخرج حكيم بلعباس (الفائز بالجائزة الكبرى للمهرجان عن فيلمه «أشلاء»):



كوني فزت بالجائزة الكبرى وجائزة النقد لا يغير مما قلته أثناء جلسة نقاش الفيلم، من أني أعتبره مثل «طاجين للاهنية» الذي يضم العديد من الأشياء المتناقضة ربما والموضوعة بكيفية عشوائية. وهذه نظرتي للسينما التي لن أغيرها بمجرد فوزي بهذه الجائزة.

بهذا الفيلم أعتبر أنني وصلت شيئا ما لما كنت أبتغي الوصول إليه في مساري السينمائي، وهو جعل أمور غير قابلة للتصوير مصورة، أو أن أجعل مما هو غير مرئي أمرا مرئيا.

هذه الجائزة بالنسبة لي جد مهمة، كونها اعتراف يأتي من بلدي. فأنا لم أحس بمثل ما أحسست به هنا في أي مهرجان آخر خارج المغرب فزت فيه بجائزة أو شاركت فيه.

– نسيم عباسي (الفائز بالجائزة أفضل سيناريو عن فيلمه «ماجد»):

لم أكن أنتظر أن يفوز فيلمي بجائزة، رغم أني كنت أتمنى أن يفوز الطفلان بإحدى الجوائز. أنا فخور وفرح جدا لأن لجنة تحكيم هذه الدورة التفتت لهذين الطفلين ومنحتهما تنويها خاصا، وأنا معتز بكوني فزت بجائزة السيناريو، وهذا سيشجعني كي أكتب سيناريوهات جديدة وأصنع أفلاما أخرى.

وأنا أعلم أهمية السيناريو الكبيرة وهذا يزيد من اعتزازي بالفوز بهذه الجائزة، وهذا اعتراف وتتويج للجهد الذي بذلته أثناء الكتابة. فكتابة السيناريو أمر صعب، وأنا مارستها ولا أنتهي منها إلا بعد مخاض عسير.

أنا أؤكد أن هذين الطفلين الذين فازا في فيلمي هذا سوف يستمران معي في فيلمي القادم، فأنا أحب أن أشتغل مع فريق دائم، فعبد الرحيم التونسي (عبد الرؤوف) سبق له أن اشتغل معي في فيلم سابق أيضا وهاهو يمثل معي في هذا الفيلم.

– المخرج عادل الفاضلي (الفائز بالجائزة الكبرى للفيلم القصير):

*** فيلمي «حياة قصيرة» به مرجعيات أخرى غير فيلم «أملي بولان»**



– ماذا تقول عن ذلك التشابه الكبير بين فيلمك «حياة قصيرة» وفيلم «المصير العجيب لأميلي بولان»؟

– طريقة الحكي التي اخترتها في فيلم «حياة قصيرة» معروفة في أفلام عالمية كبرى، والمرجعية لا تقتصر على فيلم «أملي بولان» فقط، لأن مخرج هذا الفيلم بدوره لديه مرجعيات أخرى. مثلا إذا أخذنا فيلم «المواطن كين» لأرسون ويلز نلاحظ أنه أيضا يحكي عن حياة «كين» كلها عن طريق الصور والأرشيف والصوت الخارجي، وهناك أفلام كثيرة من هذا النوع. ربما يكمن التشابه بين فيلمي و«المصير العجيب لأميلي بولان» في الديكور الذي تدور فيه الأحداث، والذي يحيل على فترة قديمة شيئا ما وهذا راجع لاختياري فترة السبعينيات، ثم الألوان التي اخترتها مصطنعة وغير واقعية لحكاية قصة ذات مرجعية واقعية – تراجيدية، حتى أخلق مواقف من السخرية الهزلية الناتجة عن تناقض الأسلوب والألوان مع هذه المرجعية.

وإذا كانت هناك مقارنة بين فيلمي وأفلام عالمية فأنا أفتخر بهذا لأن هذه الأفلام العالمية صنعت بميزانيات كبيرة جدا وشارك فيها تقنيون وفنيون وممثلون كبار، ونحن استطعنا بإمكانياتنا البسيطة أن نشبهها.

– ألا ترى معي بأنك التجأت في فيلمك «حياة قصيرة» إلى أسلوب يتناقض مع مرجعيات جنس الفيلم القصير بإعطائك خلاصة أو موعظة أخلاقية أنهيت بها الفيلم؟

– لا أتفق معك لأنني أحكي قصة لرجل يفتقد للحظ، والأحداث الطبيعية كسقوط المطر أو السياسية التي تجري في البلد تؤثر بشكل ساخر في مجرى حياته، لكن في النهاية أنا لم أكن أريد إعطاء موعظة أخلاقية بقدر ما أن الشخصية الرئيسية ستقرر أخذ زمام مصيرها ومصير مستقبل ابنها بين يديها وعدم الاستسلام للحظ. ولو أني لم أدخل هذه النهاية ما كنت قادرا على تفسير المغزى من الفيلم.

– نور الدين الصايل (مدير المركز السينمائي المغربي):

تقييمي لهذه الدورة هو أن هناك تقدما كميا وكذلك في الكتابة السينمائية. إذ أن الكمية التي كانت فوق المستوى أصبحت الآن تميز الإنتاج المغربي، والأمر الثاني هو فتح الأبواب للفيلم الوثائقي، وهذه ظاهرة جديدة وجميلة، خصوصا وأن الجائزة الكبرى منحت لفيلم وثائقي وهذا خبر جميل. إضافة لهذا نلاحظ في هذه الدورة التقدم النسبي على مستوى الكتابة والكيف بالنسبة للفيلم الأمازيغي. ويمكن ملاحظة أن المهرجان أصبح أكثر فأكثر تنظيما، إضافة إلى أمر تمت الإشارة إليه من طرف السيد غزالي (رئيس لجنة تحكيم الأفلام الطويلة). والذي أؤكد عليه هو أن جمهور المتفرجين بمدينة طنجة أصبح من أرقى الجماهير السينمائية، بمواظبته وصمته خلال عرض الأفلام وبأدبه، وهذا ليس جاريا به العمل حتى في الدول المتقدمة، وهذا تنويه كان من الضروري أن يقدم لهذا الجمهور الراقي والذي يمكن القول أنه جمهور من المستوى العالي في الوعي السينمائي.

ونظرا لكل هذه المعطيات يبدو لي أن المهرجان الوطني للفيلم بطنجة محكوم عليه أن يتطور ويتقدم ويتحسن، وستكون مدينة طنجة قد ربحت مهرجانا مهما جدا، فيما سيكون المهرجان قد ربح صداقة وثيقة مع مدينة طنجة.

جوائز المهرجان

اختتمت الدورة الثانية عشرة للمهرجان الوطني للفيلم يوم السبت 29 يناير2011، حيث فاز فيلم «أشلاء» لحكيم بلعباس بالجائزة الكبرى الخاصة بالفيلم الطويل، فيما نال فيلم «النهاية» لهشام العسري جائزة لجنة التحكيم الخاصة وفيلم «فيلم» جائزة العمل الأول. أما باقي الجوائز فأتت كالتالي جائزة السيناريو وتنويه للطفلين إبراهيم البقالي ولطفي صابر لفيلم «ماجد» لنسيم عباسي، وجائزتي المونطاج والموسيقى الأصلية لفيلم أرضي لنبيل عيوش وتنويه وجائزة أفضل صوت لفيلم «الوتر الخامس» لسلمى بركاش وجائزة التصوير وجائزة أول دور نسائي لمريم الراوي عن دورها في فيلم «أيام الوهم» لطلال السلهامي، أما جائزة أفضل دور رجالي ففاز بها عمر لطفي عن دوره في فيلم «جناح الهوى» لعبد الحي العراقي، فيما عادت جائزة ثاني أفضل دور ثاني رجالي لفهد بن شمسي عن دوره في فيلم «فيلم..» لمحمد أشاور.

وبخصوص جوائز الفيلم القصير، فاز فيلم «حياة قصيرة» لعادل الفاضلي بالجائزة الكبرى وفيلم «قرقوبي» لقيس زينون بجائزة التحكيم الخاصة وفيلم «العرائس» لمراد الخوضي بجائزة السيناريو فيما تم التنويه بفيلم «باسم والدي» لعبد الإله زيرال.



■حاوره: عبد الكريم واكريم

المخرج هشام العسري لـ«طنجة الأدبية»:

- أن تحاول صدم المشاهد فقط بهدف صدمه ليس أمرا مهما

- فيلمي مهم مقارنة بما يحدث الآن في تونس ومصر

–هل كنت تتوقع الفوز بجائزة التحكيم الخاصة أم أنك فوجئت بذلك؟

– لا أدعي أنني كنت أنتظر جائزة ما، وبما أنني أعلم أن فيلمي ذو أسلوب راديكالي وأنه يقترح سينما مختلفة ربما كنت أنتظر أن يتم انتقادنا لهذا السبب ولأصالة فكرة الفيلم أيضا. ما كنت حقا لا أريده هو أن يتم تجاهلنا أنا وفريقي الفني والتقني، وهذا ليس بالنسبة لي فقط بل للآخرين أيضا أي الاعتراف بجهد وعمل تم القيام به. لا تهم الجائزة بقدرما يهم الاعتراف بقيمة العمل الذي بذله الممثلون والتقنيون والإنتاج، لكن هذا لا يعني أني لست سعيدا بهذه الجائزة التي ردت الاعتبار لفيلمي ولفريقي.. إنه فيلم اشتغلنا فيه لمدة أربع سنوات، بحيث كنا نكتب ونبحث كل يوم، حتى نصنع فيلما يتميز بالتناقض بين الواقعية التاريخية والشخصيات الخارجة عن المعتاد، وحاولت أيضا تقديم وجهة نظري الشخصية عن المغرب، والذي يرتبط في ذهني بطفولتي الشخصية..أنا أعلم أن هناك العديد من الناس لم يستطيعوا تقبل الفيلم لعدة أسباب من بينها أننا تطرقنا للسياسة بشكل مختلف عن المعتاد وأننا لم ندافع عن أي أحد كما أننا لم نكن ضد أي أحد.

– فيلمك يتميز بأسلوب مختلف وطليعي، وفي نفس الوقت يتناول طابوهات هي الجنس والسياسة والدين، فهل تعمدت أن تصدم المشاهد بهذه الجرأة الزائدة في نظر البعض؟

– أن تحاول صدم المشاهد فقط بهدف صدمه ليس أمرا مهما في حد ذاته، لكني لا أنفي أنني حاولت زعزعة المسلمات ومحاولة جعل المتفرج يشاهد فيلمي بشكل مختلف، لأنه كان من المهم بالنسبة لي أن أتحدث عن هذه الفترة التي توفي فيها الحسن الثاني، وحيث أن المغاربة حبسوا أنفاسهم وتساءلوا عن مابعد ذلك وما الذي سيصير. وهذا مهم مقارنة مع مايحدث الآن في تونس ومصر، إذ ربما يعيشون الآن بعضا مما عشناه نحن آنذاك. إنه ليس فيلما سياسيا بل فيلم عن أسطورة الحسن الثاني، فهو بالنسبة لي ليس شخصية تاريخية لأني لم أعش فترة السبعينيات بل نشأت في فترة التسعينيات التي تعتبر نهاية مرحلة. إذ أصبحت هناك مقاربات مختلفة وكانت سنوات الرصاص قد ولت وأضحت تاريخا وكان المغرب قد دخل في تحولات أخرى، حيث نوع من الديموقراطية وتقبل الآخر، وكانت بالفعل أشياء كثيرة قد تغيرت بعد أن جرت سيول كثيرة تحت جسر القناعات والبديهيات... ولم أكن في فيلمي مع أو ضد أي كان، إذ أنك لن تجد به شخصية شريرة على سبيل المثال، بل كل الشخصيات ضحايا مع فرق في المستويات (ضحايا السبعينيات، ضحايا الثمانينات والشرطي أيضا سيصبح ضحية بعد موت الحسن الثاني). كلهم فقدوا الأب، إما بالمعنى الحقيقي أو الروحي والرمزي. وقد حاولت رواية هذه القصة من خلال رؤية شخصية، فأنا لست مؤرخا ولا أبحث عن الحقيقة التاريخية، ولم أجهد نفسي كي أكون في سنة 1999 بل أردت فقط أن أكتب وأصور قصة تقنع من يشاهدها أنها تدور في هذه السنة، لأن كون أهمية ذلك بالنسبة لي تنبع من كوني عشت أواخر طفولتي خلال هذه الفترة، حيث كنا نلعب في الشارع لما أعلن عن خبر وفاة الحسن الثاني، وحيث أن الناس بمن فيهم من كانوا يحبونه أو الآخرين الذين كانوا ضد سياسته وصلوا إلى خلاصة وحدتهم وهي أنهم فقدوا شيئا كان يوحدهم. وكان لابد لي أن أحكي هذه الواقعة حتى أتمكن من حكاية قصص ووقائع أخرى موازية. لهذا لم يكن هدفي صدم المشاهدين بقدر ما كنت أريد دعوتهم لمشاركتي بحيث يصنعون فيلمهم الخاص بمشاهدتهم «النهاية».

– ماهي المرجعيات السينمائية الحاضرة في فيلمك «النهاية»؟

– لقد اشتغلت كثيرا على الأدب أو انطلاقا من مرجعيات أدبية، إذ أنني لا أحبذ كثيرا المرجعيات السينمائية، طبعا ليس فيما يتعلق باللغة السينمائية لكن في الأحاسيس. أردت أن أجعل المشاهدين يعيشون القلق الذي تعيشه الشخصيات وكأنها تعيش نهاية العالم، حيث تلتجأ الشخصيات الرئيسية إلى نفق ونحس معها وكأننا رجعنا إلى العصر الحجري، ونسمع صوت انفجارات في الخارج، أي كما تبتدأ القصة تنتهي لكن داخل إطار تاريخي.

– مثل ما نراه في «أوديسة الفضاء2001» لستانلي كوبريك؟

– عندما كنت أكتب لم أفكر في هذا، المهم بالنسبة لي كان هو أن أجد فكرة جيدة ويمكن لي من خلالها حكاية القصة التي أريدها. ليس مهما بالنسبة لي نقل أو توظف لقطة أو فكرة، لكن الذي يهمني أو يمكن أن أتأثر به هي الدقة في طريقة الاشتغال التي يتمتع بها بعض المخرجين العالميين، وليس أفلامهم، وأنا أجد طريقة تفكير المخرج الفرنسي روبير بروسون مهمة، حيث نجد أنفسنا أمام شخص ليس همه إرضاء المشاهدين وحيث يجعلك إما أن تحب فيلمه أو تكرهه إذ لايمكنك تجاهله.





لقطة من فيلم «النهاية» لهشام العسري



السينما والأدب
«الرجل الذي باع العالم» للإخوان نوري من النص إلى الصورة

■ د. بوشتى فرقزيد

I. على سبيل البدء:

إذا كان الأدب عملا فرديا فان السينما عمل جماعي.

يجب أن نشير في البدء أن مجموعة من الأفلام قد استلهمت أو استنبطت من أعمال أدبية يتأرجح جنسها بين الرواية والقصيدة الشعرية مرورا بالقصة القصيرة....الخ. ففيلم «بامو» مثلا لأحمد المريني أخذ عن رواية للكاتب المغربي الراحل محمد زيات و «ذهب مع الريح» (1939) «لفيكتور فليمينغ» عن رواية «لمارغريت مارتشل» التي تحمل نفس العنوان و«مدام بوفاري» لفانسنت منيلي «(1939)» عن قصة «لكوستاف فلوبير» و«الجريمة والعقاب» «لجوزيف فون شتيرنيك» عن نص «لفيودور دوستويفسكي».

وللتعرف على خصوصيات السينما والأدب، كما يقول بعض النقاد السينمائيين، ينبغي أن نحضر عملية المونتاج قرب الطاولة. لأن لغة السينما هي التوضيب الذي يعد كتابة جديدة يعبر من خلالها المخرج عن رؤيته الخاصة وعن أفكاره وأحاسيسه.

لقد اعترف المخرج الأمريكي «كريفيت» بأن روايات «شارل ديكنز» قد أثرت فيه تأثيرا كبيرا إلى درجة أن مجموعة من التقنيات السينمائية استلهمها منه كالاختفاء التدريجي، والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات، والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها مبدأ التقطيع المتوازي.

ومن ثمة، فان السينما حاضرة في المتن الروائي بشكل لا واعي أو بشكل مقصود كما هو الحال بالنسبة لمجموعة من الكتاب المعاصرين الذين تأثروا كثيرا بالكتابة السينمائية «كعبد الله العروي» و«غابريال كارسيا ماركيز» مثلا.

ومن البديهي الإقرار بأن لكل جنس خصوصيته. فالفيلم يتميز بحضور وهيمنة الصورة في الشريط إضافة إلى الصوت (حوار، موسيقى ومؤثرات صوتية). فالصورة الفيلمية متحركة ولكنها آنية، أي أنها لا تعرف الماضي كالصورة الشمسية. وبعبارة أخرى فحاضرها هو ماضيها (أي دائما يكون في خبر كان) وواقعها هو خيالها. كما أنها لا تعرف الحظية خلافا لما يقع في عوالم المتن الأدبي. لنأخذ الجملة الآتية:

فتح الباب وهو يقبل زوجته.

نلاحظ أن الفعلين الاثنين « فتح» (1) و«قبل» (2)» يتحققان على مستوى اللغة إلا في إطار التتابع الكرنولوجي علما أنهما يقعان في نفس الزمن. والصورة السينمائية وحدها قادرة على أن تجعل هذين الفعلين يقعان في لان واحد.

من جهة أخرى، فالقراءة تتطلب طقسا خاصا (الورق–تعدد الأمكنة– التحول من اليمين إلى اليسار أو العكس، أو من الفوق إلى التحت، والعكس صحيح كذلك (توقف، معاودة القراءة....). أما السينما فهي مقترنة بعملية المشاهدة الجماعية والتي تتحدد في فضاء معين وهو القاعة السينمائية المظلمة، حيث يستحيل مشاهدة اللقطة مرة أخرى حسب رغبة المتفرج.

وبشكل مختصر، يمكن أن نقول بأن خاصية السينما تتجلى في الإخراج والمونتاج والميكساج والتصوير، أي سلم اللقطات التي يتم من خلال تقديم الفعل من وجهة نظر معينة.

إن عملية الاقتباس تمر عموما بثلاث مراحل وهي القراءة و السيناريو والإخراج ككتابة فنية.

II . من النص الأدبي إلى الشريط السينمائي:

من الواجب التذكير أن فيلم «الرجل الذي باع العالم» للإخوان سهيل وعماد نوري (2009) قد تم اقتباسه أو استنباطه من النص القصصي «قلب رقيق» (1848) للكاتب الروسي الشهير «فيودور دوستويفسكي» الذي أخرجت كل أعماله تقريبا إلى أفلام سينمائية. وهي كالتالي:

المؤلف (الكتاب)	المخرج	السنة
«أربعة ليالي بيضاء»	روبيرسون	1971
«الموقظ»	كارل ريتز	1974
«الحب يراقب»	أندر زاي رولانكي	1985
«المملوكون»	أندري فاجدا	1988
«انتقام امرأة»	جاك دوالون	1990
«دو ساد»	رافاييل ناد جاري	1990
«نين»	هايتور داليا	2004
«الزوج الأبدي»	ديري كارنين دوفير	1993
«العيش معك»	كلود كوريتا	1996
«جريمة وعقاب»	بيير شانيل	1935
“”	جورج لأمبا	1956
“” “”	فرانسيسكو	1994
	لمباردي	
“” “”	جوزيف ساركان	1998
«الأبله»	جورج لأمبا	1945
“” “”	أكيرا كوروزاوا	1951
“” “”	سازا سيدون	1991
«المقامر»	روبير سيودماك	1938
“” “”	كلود اوطون لارا	1958
«الرجل الذي يرتدي القبعة المدورة»	بيير بيون	1946
«ليالي بيضاء»	لوتشينو فيسكونتي	1957
«ليالي بيضاء»	ايفان برييف	1959
«الأخوة كارامازوف»	ريتشارد بروكس	1957
«بيك بوكيت»	روبير بروسون	1959
«بلرتنير»	روبرتو بيرتولوتشي	1968
«امرأة ودودة»	روبيربروسون	1969

ما يمكن ملاحظته بهذا الصدد، هو أن كل أعمال دوستويفسكي قد حولت إلى السينما من قبل كبار المخرجين ومن جميع القارات. بل هناك بعض المخرجين الذين تعاملوا مع أكثر من نص لنفس الكاتب «كروبير بروسون» مثل.

من جهة أخرى,فقد حظيت السينما المغربية هي أيضا بالتعامل مع الأدب المغربي ولو بصفة قليلة. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر المتون التالية:

الفيلم	النص الأدبي
«بامو»لأحمد المريني	محمد زيات
«أموك» لسهيل بن بركة	«أموك لألان بلاطون
«جارات أبي موسى» محمد عبد الرحمان التازي	«جارات أبي موسى» لأحمد التوفيق
«خربوشة» حميد الزوغي	«خربوشة» خالد الخضري
«درب مولاي الشريف» لحسن بنجلون	«الغرفة السوداء» لمحمد مديدش
«عطش» لسعد الشرايبي	
«خوانيطا» لفريدة بليزيد	«خوانيطا الطنجاوية» لأنخيل فسيكس

1) خصائص الجمالية عند دوستويفسكي:

إن «دوستويفسكي» كان شديد الاهتمام بحياة الشعب الروسي وبهمومه وذلك من خلال رصد مكامن الضعف لديه. فالصراع بين الشك واليقين وبين الخير والشر وبين الإيمان والإلحاد، كان من بين التيمات الأساسية للكتابة الواقعية لدى هذا الكاتب. لقد انتقد أشد انتقاد النظام الروسي الذي يرتكز على المادية والتوظيفية للفرد المبنيان على القهر والقمع والاستلاب.

2) الموضوع والرؤية:

تحكي «قلب ضعيف» قصة موظف بسيط ذي أحاسيس مرهفة كما يشير إلى ذلك النص في الكثير من السياقات حيث أن كلمة «رقيق» (Faible) تتكرر

من حين إلى آخر.يتعرف البطل على امرأة فتبوح له بحبها مما يجعله يدخل عالم الهذيان. إضافة إلى تيمه الحب نجد تيمات مكملة كالصداقة وحب الخير (الغيرية) والتمركز حول الذات والجنون والحرب. وقد كان المخرجان أكثر من أوفياء باعتمادها الرؤية العالمية حيث أن الكاميرا كالراوي في القصة القصيرة, تقدم لنا كل شيء عن الشخصيات ظاهرها و باطنها, ما تخفي وما تعلن. لقد حاول «الإخوان نوري» ترجمة هذه التيمات بشكل دقيق داخل الشريط غير أنهم أدخلوا تغييرات متعددة على عالم النص القصصي لعطاء الفيلم قيمة فنية مضافة.

3) العنوان:

هناك انتقال من الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية. يشكل العنوان عتبه حسب تعبير «جيرارد جنت» حيث هو المدخل الرئيسي الذي نلج من خلاله إلى العالم المتخيل.فهو لبنة ينبني عليها النص أو الفيلم. فالنص القصصي «لفيودور دوستويفسكي» يحمل عنوان «قلب رقيق» وهو إحالة مباشرة إلى الشخصية الرئيسية للنص السردي. كما يشير إلى ذلك البعد العاطفي الرهيف جدا، الذي يتميز بها البطل. وهذا ما يغيب في عتبة الفيلم حيث أصبح العنوان الأول «الرجل الذي باع العالم» وهو إحالة إلى نوع من الزهد أو الابتعاد عن العالم وذلك عن طريق عالم الجنون.حيث يشكل قطيعة مع كل ما هو مادي وبشري وانغلاق حول الذات. (راجع صفحة64-45).

4) الشخصيات:

من الملاحظ أن «الأخوان نوري» لم يحتفظا بنفس عدد الشخصيات الموجودة داخل النص القصصي. لقد غابت مثلا بائعة الورود داخل الشريط. غير أن المشاهد يتعرف على معظم الشخصيات التي تتغير حسب تصور المخرجين.

أ- «فاسيا شومكوف»:

هو الاسم الشخصي للشخصية الرئيسية للرواية غير أن هذا الاسم يتغير ليصبح «اكس».

ب- «اركادي ايفانوفيتش»:

هو اسم تصغيري لصديق «فاسيا» والذي يصبح بدوره داخل الشريط «نيي». يتعلق الأمر إذا بصديقين شابين موظفين يقطنان بالطابق الثالث من العمارة كما يقول النص الأصلي (1).

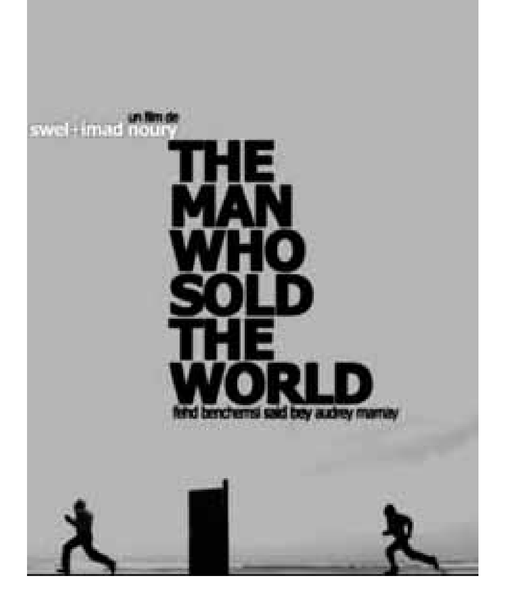
ت. «ليزا ميخالوفينا»:

هي عشيقة «اكس» التي تصرح له بحبها وتكون سببا في مضاعفته للعمل واشتغاله ليلا ونهارا قصد تحقيق السعادة التي يحلم بها.

من الملاحظ أن هذه النبرات الصوتية الروسية في الأسماء الأصلية تغيب تماما داخل الشريط وذلك راجع بالأساس لكون «الأخوان نوري» قد عملا على إعطاء الحكاية بعدا عالميا لكون أسماء الشخصيات التي اختاراها لا تحيل على مرجعية معينة,أي أنها لا تربط بمكان أو زمان معينين. غير أن اللغة التي تتحد ثها الشخصيات داخل الشريط تشكل عائقا أمام هذه المقاربة الجمالية لأنها تموقعها في سياق عربي ما.

ومن جهة أخرى، إن ما يفرق بين النص والفيلم فيما يتعلق بهذا الجانب، هو الأول يعتمد على وصف الحقائق الباطنية للشخصية الرئيسية وما تفكر به، في الوقت الذي يركز فيه الفيلم على أفعاله المرئية وملامحه الخارجية اعتمادا على لقطات مكبرة أو عامة إضافة إلى تقنيات الإخراج واستعمال الموسيقى الخ....

إن عملية نقل عمل إبداعي أدبي إلى متن سينمائي تتلخص في تحويل يتأرجح بين الوفاء والخيانة.



وهذا ما يصدق على شريط «الرجل الذي باع العالم» الذي يعتبر قراءة شخصية للقصة القصيرة «لدوستويفسكي» وتحويلها إلى صور متحركة مصحوبة بالصوت والموسيقى. وهذا التأويل للنص الأدبي جلي في اختيار الأفيش أو الملصق الذي يحتوي في وسطه على صورة لوجه رجل دون ملامح (لا أعين ولا أنف ولا فم...) وفي ذلك إحالة ضمنية إلى فيلم أخر وهو «الرجل بدون وجه» للمخرج الأمريكي «ميل جيبسون» (The man Widhout a face) (1993) واختزال لفكرة الكونية التي يرمي إليها الشريط، كما يشير إلى ذلك حضور الكوكب الأرضي الموجود خلف الشخص.

في هذا الصدد، يمكن الإقرار بأن الأخوان نوري قد نجحا في نقل الشخصية من بعدها الفردي المرتبط بمجتمع ما إلى إطار العالمية.

إحالة إلى «Vertigo» لألفرد هتشكوك

في الوقت الذي عمدت فيه بعض دور النشر التي ترجمت القصة إلى اختيار ملصقات مغايرة كما هو الحال بالنسبة لهذه النسخة حيث نشاهد شخصا يكتب كإحالة على «فاسيا شومكوف»:

ث. الزمكان:

ونتيجة لما سبق ذكره، فإن الأحداث تصبح محصورة داخل فضاء معين (فضاء الإنسان العربي...). أما البعد الزمني للشريط فيصبح ثانويا لأنه يتحدد من خلال ما يقع للشخصيات (المعاناة نتيجة الحرب ونتيجة سيطرة البيروقراطية...). وهذا ما نجده مثل في فيلم «المحاكمة» «لارسون ويلس» المأخوذ بدوره عن رواية الكاتب «جوزيف كافكا» «لفرانتز كافكا» حيث نقرأ في النص الأصلي أن «فاسيا» سيجن بسبب إهماله لشغله.

يتبين من خلال قراءة النص «لدوستويفسكي» ومشاهدة الفيلم لأخوان نوري أن هناك تباينات بين العملين الإبداعيين الاثنين.

5) من المضمر إلى المباشر:

أولهما يخص العلاقة بين «اكس» و«العشيقة». فإذا كانت علاقة الأولين علاقة صديقين حميمين فإنها ستصبح علاقة مشبوهة بينها داخل الشريط لدرجة وصفها بالشذوذ. ومن ناحية أخرى، فان الراوي في النص القصصي لا يشير بتاتا إلى تلك اللحظات- اللقطات الجنسية المباشرة الواردة في الشريط. ومن شأن هذه الاتهامات أن تشوه نظرية دوستويفسكي الجمالية التي ترتكز أساسا على تقنية المضمر أو «الأسلوب الجزيل» أي «Le sublime» أو جزالة الأسلوب (La sublimité du style) التي تتبنى بدورها على الإيحاء، كما هو الحال بالنسبة لتيمة «الحرب» داخل الشريط.

6) مقاطع مقحمة:

كما تجدر الإشارة، أن هناك مجموعة من المقاطع أو الشذرات التي أدرجها «الأخوان نوري» في الفيلم بين المشاهد غير الواردة في النص الأصلي بيد أنها تعبر عن مواقف المخرجين وتصورات الكاتب الذي عبر عنها في مؤلفات أخرى كانتقاده للدين مثلا وتشكل في بعض الأحيان نوعا من النشاز داخل المتن الفيلمي. بل وتخلق نوعا من التكسير على مستوى الحكي الذي يتميز بالخطية في النص الأدبي.

7) هيمنة الحوار:

عند المقارنة بين المتنين، يتضح أن السرد والوصف هما السمتان الغالبتان في النص الأدبي وأن الحوار يطغى على الشريط مما يجعله ثرثارا شيئا ما.

III. من أجل الختم:

هناك روايات تستعصي على السينما من بينها نص «قلب ضعيف» للكاتب الروسي «فيودور دوستويفسكي» لذلك عمد المخرجان إلى كثير من أعمال التهذيب والإضافة.

على سبيل الذكر فرواية «بداية ونهاية» تنتهي بوضعية نجد فيها شخصية حسنين معلقة فوق الجسر دون أن يقفز إلى النيل أو يتراجع. أما في الفيلم فيقرر صلاح يوسف إلى دفع حسنين إلى الانتحار وذلك برمي نفسه في الماء.

وهذا ما دفع الأخوان نوري إلى الأخذ بالإطار العام للنص الأدبي الروسي والابتعاد عن ترجمته ترجمة حرفية. بحيث تمكنا فعلا من انجاز شريط سينمائي شبه قائم بذاته، وبمواصفاته دون أن يلغيا المصدر الأصلي، رغم اختلاف المتلقي المعني بالخطاب الأولي. يقول «هاني الحلواني» فالعلاقة هنا شبيهة بعلاقة الابن بالأم حين يكون بأحشائها ثم ينفصل عنها ليضحى له كيان مستقل بخصوصياته ومميزاته...

قصة تكاد متوسطة وتتكون من 80 صفحة

ولد «فيودور دوستويفسكي» سنة 1821 بموسكو وتوفي سنة 1881 بسان بترسبورغ.

يعد «دوستويفسكي» من أكبر الكتاب الروس الذين أثروا في كثير من الأدباء والفلاسفة.

طفولة صعبة واعتقال بسبب انتمائه إلى التيار التقدمي.له العديد من الأعمال من بينها «جريمة وعقاب» (1866) و«الأبله» (1868) و«الزوج الأبدي» (1870) و«الإخوان كارامازوف» (1880)... الخ.

مراجع:

1- «فيودور دوستويفسكي» قلب رقيق، طبعة الكترونية

2- لوي دي جانيتي: «فهم السينما 8. السينما والأدب»، منشورات عيون، 1993

3- جيرار جنيت: «عتبات»، سوي، فرنسا

4- خالد الخضري: مصر بالأبيض والأسود، قراءة مغربية في عين المكان «مطبعة المعارف الجديدة، 1996.

5- فرانسيس فانوا: «حكاية مكتوبة. حكاية فيلمية» ناطان، 1989

-6 حمادي كيروم: «الاقتباس: من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي» منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما - دمشق 2005.

7- مومن السميحي: «سينما - أدب: «حديث السينما»2. سيليكي إخوان طنجة، 2006

8- جاك أومن، ألن بركل وميشيل ماري ومارك فيرني: «جمالية الفيلم»، أرماند كولين، طبعة ثالثة. 2008



■د. عبد الكريم برشيد

تحرير الكلام وتحرير المتكلمين

هناك اليوم حروب على الحقيقة، ولعل أهم ما يميز هذه الحروب ــ السرية أو المعلنة ــ أنها حروب غير متكافئة، فهي حروب مسلحة ومدججة بالأزياء وبالأقنعة وبالأقلام المأجورة، وذلك في مواجهة الحقيقة العارية، ويمكن أن نتساءل اليوم، ماذا يمكن أن تصنع الحروف والكلمات والعبارات الصادقة وحدها؟

ـــ هل بإمكانها أن تقاوم الدمار الكوني القادم، والذي يتمثل في قتل الإنسان، وفي هيمنة الآلي على الحيوي، وفي سيطرة الوحشي عل المدني، وفي طغيان الواقعي على الحقيقي؟

ـــ هل يمكن أن تحارب النظام العالمي الجديد، بنفس تلك الدواوين الشعرية الممتلئة غنائية وخطابية، وبنفس تلك القصائد النثرية المــتأنقة والمتحذلقة، وبنفس تلك المسرحيات والمقالات الغاضبة والنارية القديمة؟

ـــ وهل يمكن لهذه الأجناس الأدبية والفنية، أن تستعيد الزمن الذي كان، وأن تحارب هذا النظام العالمي الجديد، تماما كما حاربت بالأمس ــ وقبل الأمس ــ النظام العالمي القديم، والذي كان متمثلا في الإمبريالية العالمية وفي أتباعها وعملائها والمسبحين بحمدها؟ أو في محاربة الاستقطاب الإيديولوجي، سواء من طرف هذا المعسكر أو ذاك؟

ـــ وهل يمكن للكتاب ــ في ظل هيمنة تجار الكتاب وسماسرته والمتحكمين في أسواقه ودكاكينه ــ أن يستعيد دوره التقليدي القديم، وأن يسترد سحره وجاذبيته، وأن يكون بمقدوره أن يعالج، وأن يرد الأمراض التي تصيب الإنسان في إنسانيته، وأن يدفع الأدواء التي تمس الكائن الحي في حيويته، وتجرد المواطن في المدينة، من علاقاته وروابطه ومن حقه الطبيعي في الإحساس بالحرية وبالوجود الحق في الكرامة؟

هذا نموذج فقط، من فيض الأسئلة الجديدة والمتجددة، والتي تطرح نفسها اليوم بإلحاح شديد، والتي تحتاج لأن نواجهها بصدق وشجاعة، وأن نتسلح بالمعرفة والعلم، وبالفن والذوق السليم.

إننا نحمل الكلمات ــ عادة ــ أكثر مما تحتمل ــ ومن الكلمات التي تحمل مدلولا قدحيا مضافا، نجد كلمة النرجيسية، وهي كلمة تحتاج لأن نعيد النظر إليها، وذلك بعيون جديدة، وفي ضوء الثقافة المغاربية، والتي هي ثقافة عربية وأمازيغية وإفريقية ومتوسطية وموريسكية متعددة ومتنوعة..

وحتى أعيد لهذه الكلمة مدلولها الحقيقي، فإنني ــ وبالمناسبة ــ أسوق لكم حكاية من حكايات الصين القديمة، فهذا إمبراطور صيني كبير ــ اسمه لا يهم ــ قرر أن يزوج ابنته الوحيدة من رجل ذي مواصفات خاصة؛ رجل غير أناني وغير نرجيسي، وغير معجب بذاته ونفسه، ولكي يهتدي إلى هذا الرجل المثالي، فقد أمر أن تنصب في الشارع العام مجموعة كبيرة من المرايا العملاقة، وبعد أن نفذ الأمر، وقف الإمبراطور في شرفة قصره ليطل على الناس، وهم يقطعون الشارع الطويل، جيئة و ذهابا، وكان كل واحد يمر بقرب تلك المرايا يجد قوة غريبة تدفعه إليها دفعا، وبذلك فقد كانت تلك المرايا تمارس سحرها وجاذبيتها على كل الناس، فكان كل واحد يتوقف عندها، لحظات قد تطول، وقد تقصر .. يتوقف من أجل أن يتأمل حسنه وبهاءه، أو من أجل أن يطمئن على زيه و(شياكته)

وأمام هذه المشاهد المتكررة ــ في تنوعها ــ صاح الإمبراطور الصيني في غضب:

ـــ كل هؤلاء الرجال لا يصلحون لابنتي، إنهم أنانيون وتافهون، أريد رجلا لا يعبأ بحسنه ولا بهندامه؛ رجلا يمر من أمام هذه المرايا المغرية من غير أن يلتفت إليها.

وبعد أيام طويلة من الانتظار والملاحظة والترقب، جاء العريس المنتظر، وكان بالفعل رجلا غريبا في كل شيء.. في شعره الأشعث وفي لباسه وفي مشيته، لقد مر بالقرب من المرايا ورأسه مطرق إلى الأرض، الشيء الذي جعل الإمبراطور يصيح في فرح:

ـــ أخيرا وجدته.. وجدته، فهذا هو العريس المطلوب، وأريد أن تحضروه لي حالا، وتزوج الرجل الغريب الأميرة، وذلك اعتمادا على أنه غير أناني وغير نرجيسي، وعلى أنه لا ينظر إلى المرايا، ولا يسألها عن حسنه وجماله، ولكن الحقيقة كانت عكس هذا تماما، وذلك لأن هذا الرجل، لم يكن إلا شاعرا من قبيلة الشعراء المجانين، وقد صادف أنه ــ وقت مروره بالمرايا ــ قد كان مشغولا بالنظر إلى مراياه الداخلية الأخرى.. والتي هي مرايا غير مادية وغير حسية، والتي لها ــ مع ذلك ــ وجود حقيقي في نفسه ووجدانه وروحه، وكان هذا أكبر دليل على أننا (كلنا) نرجيسيون، سواء بهذا المعنى أو بذاك، أو بهذا القدر أو بغيره، وأن أخطر نرجسية ممكنة ــ وأنبلها أيضا ــ هي تلك التي نجدها عند الفنانين والشعراء والصوفيين والمناضلين، أي عند أولئك الذين تشغلهم المرايا الداخلية عن النظر والتأمل في المرايا الخارجية؛ هذه النرجيسية الجميلة والنبيلة، هي التي سماها المرحوم علال الفاسي في كتابه (النقد الذاتي) باسم الأنانية السعيدة..





■أحمد هاشم الريسوني

شاعر الوردة
قراءة في شاعرية محمد الشيخي

عرفتُ الشاعر الأنيق والمبتهج محمد الشيخي أواسط الثمانينيات بمدينة أصيلة، ذات أمسية من أماسي الصيف المفعمة بالدفء والنشوة والمباغتة، صحبة الشاعر المهدي أخريف.. قبل ذلك، كنت قد تعرّفتُ عليه شاعراً من خلال قراءاتي للشعر العربي المعاصر بالمغرب، وعادة ما يحدث لي ــ بعد التعرّف إلى شخصية شاعر من الشعراء ــ أن أحاول البحث عن ذلك الجسر الخفيّ الذي يربط بين الذات الشاعرة، وبين جموع الصورة الشعرية المطرّزة لإبداعية الشاعر في عموم ما يكتب.

لا أرتاح كثيرا للقراءة النّصيّة المُغلَقة، كما لا أرتاح لفصل الكتابة عن الكاتب، فهذا ما يُسيء فهم تلك العلاقات التصاعدية المكوِّنة لفضاء النّص، ومن ثَمَّ نسقط في ما سمّاه «دريدا» بعملية (إساءة القراءة)، ذلك أن هذا الفصل القسري والتعسفي للكتابة عن الكاتب، يدفعنا قُدما إلى محاولة فرض استراتيجياتنا على النص. والحال أن هذه الإستراتيجيات يجب أن تكون متوازنة بين النص والقارئ، فهناك ــ دائما ــ إمكانيةَ لأن نجد في النّص المدروس ما يساعد على استنطاقه ــ أولا ــ واستقطار نفحات صاحبه ــ ثانيا ــ هناك، دائماً، عملية ثلاثية الأركان، تساهم مجتمعة في نسج البنية العامة للمعنى، وإذا سقط ركن، فإن هاته البنية بدورها تسقط، وهاته الأركان هي: المؤلف/ النّص/ المتلقي..

هذه ــ فقط ــ إضاءة أنطلق منها في قراءتي للشعر عموما، وهي قراءة تجعل من ثنائية الشاعر/ الإنسان ركنا أساسا في البحث عن تشكّل للمعنى، وبذلك تكون قد أعلنتْ عن حذرها من النظرية البنيوية التي تحدّثت عن موت المؤلف، وأيضا، وفي اتجاه معاكس، من نظرية استجابة القارئ، أو في موقع ثالث، أبانت عن حذرها من الهيمنة الكلاسيكية للمؤلف..

عبر قراءاتي المتوالية لنصوص الشاعر محمد الشيخي، وقفت على جملة من التيمات والتشكيلات التي تنسج غلالة بنائه الشعري المضمّخ بفتنة العشق وألق الحلم، ولعلّ هذه التشكيلات الفنية، وتلك التيمات الدلالية كانت تنصهر داخل بوتقة صورة رؤياوية ظلّت تُشكلن جوهر نفسية الشاعر، وهذه الصورة حاولت أن تؤالف ــ دوما ــ بين الأصيل والمعاصر، بين العتيق والحديث، بين الجذر العميق والغصن السامق، بين البوح والتأمل، بين حفريات الذاكرة وانفلات الرؤية.. هذه الصورة الرؤياوية تظل سمة مميَّزة للشعراء الحداثيين، وهي الموجة التي تدفّقت بشكل قويّ وواضح خلال عقد الستينيات من القرن الماضي.. تلك هي محيطات الرؤية التي كنت أنطلق منها في قراءة وفهم أشعار محمد الشيخي.. ولقد شاءت الأقدار أن تتعمّق صداقتي بالشاعر، بعد انتقاله بصفته أستاذا جامعيا من كلية آداب الدار البيضاء إلى كلية آداب تطوان، حيث مسقط رأسه،، فتوطّدت علاقتنا الشعرية والإنسانية، واكتشفت منافذ جديدة في محمد الشيخي/الإنسان، التي نفذتُ عبرها إلى الشيخي /الشاعر، متأملا تلك الصورة الرؤياوية التي تبيّنتْ أكثر وضوحا وتألقا. وكنت أحاول أن أقرأ في ثنايا شخصيته كلّ القصائد التي مرّت أمامي، في حركاته الموغلة في سديميّة اليومي، ونظراته المنفلتة تواً من شبقيّة الزّمن، وتأملات الصدى.. ثم تلك التمثّلات الأوريفيوسية لظلال الرّوح، والتي يعشق أن يجلس تحتها باحثا عن تلك القصيدة/الطريدة التي تعاكس طريقه في كلّ مرّة، تُشاكسه، تصطاده، تُراوغه، تخلع فستانها الفيروزيَّ لتغرقه في الإفتتان والدّهشة، وتتركه صريع النّص، وقد تمنّعتْ عن الإتيان،، تلك هي القصيدة الفاتنة التي ظلّ يبحث عنها المتنبي إلى أن استشهد في سبيلها، وبحث عنها قبله بأمد بعيد هوميروس، حتى أخذه وميضها المغري والغاوي ودوّخ بصره.. وهي نفس القصيدة التي استدرجت بوشكين إلى المبارزة، وقيّظت للوركا طريقا خفيا، وظهرت للسياب في الصحراء، فلما وصل كان السراب يجلس مبتسما، ثم ذهبت لتسقي بيسوا مُدامها المُراق، حيث كان يجلس ــ كما العادة ــ في حانته المفضلة.. هي نفس الفاتنة،، المدلهمّة شبقا، وتسكّعا، وغواية.. أذكر أنني فاجأت العزيز محمداً يُكاشفها ولهُهُ وتأوّهه.. تلك هي القصيدة الوردة..

الشاعر هو الذي يقضي العمر كلّه في البحث عن دلال هاته الفاتنة،، وهكذا اكتشفت شاعرية محمد الشيخي، وعمق رؤيته الجمالية، واقتداره البنائي من ناحية تركيب الصور الشعرية، وتشكيل دلالاتها..

• ينتمي محمد الشيخي إلى جيل السبعينيات من القرن العشرين، وهو الجيل الشعري الثاني داخل أرخبيل الحداثة الشعرية بالمغرب (وحسب رأيي، فإن هذا التقسيم الجيْلي للشعراء يحمل طابعا إجرائيا، ولا يمكن أخذه في كلياته، وهذا نقاش لا محل له هنا). ولا بدّ من الإشارة إلى أن فترة السبعينيّات عرفت صورا صادمة في المجالات السياسية والإجتماعية والإقتصادية، وكان لا بدّ أن تنعكس تلوينات هذه الصور في سياق الكتابات الشعرية وقتئذ، أي في سياق كتابات هذا الجيل بالتحديد، فالشيخي مثل مجايليه، الذين نذكر منهم: عبد الله راجع، محمد بنطلحة، أحمد بنميمون، محمد بنيس، محمد الأشعري، المهدي أخريف، علال الحجام، أحمد الطريبق أحمد... نجده قد انغمر في مرحلة التجريب، حيث ظهرت في الأفق تشكيلات متنوعة تهدف كلها إلى محاولة كتابة قصيدة مغايرة.. قصيدة تخترق جدار اللغة المسيَّج بتأثيثاته المعتَّقة، لتعانق فوران الواقع، وتأزّمه، وانكساريته. ولعلّ معانقة الشعراء لجمرة هذا الواقع هي التي دفعت المرحوم الشاعر عبد الله راجع إلى أن يسم هذه المرحلة ببنية الشهادة والإستشهاد..

في هذا المناخ العام كتب محمد الشيخي مجموعة من النصوص التي جمعها فيما بعد بين دفتيْ ديوان أول طبعه سنة 1983 تحت عنوان: «حينما يتحول الحزن جمرا»، وهو عنوان يدل دلالة واضحة على الظروف العامة التي كانت البلاد تعيشها. وقصائد هذا الديوان كُتبت بين سنتيْ 1968 – 1982، وهي الفترة المبهمة في حياتنا المعاصرة، حيث كثرة الإعتقالات السريّة الملغومة، وتفاقم الإضطهاد والقمع، ومصادرة الحريات العامة، وحيث عرف المغرب ــ ظاهرا ــ محاولتين انقلابيتين فاشلتين، أما باطنا، فتحركت العديد من البراكين الصغيرة والمتوسطة.. ولاشك أن هذا المناخ العام سيؤثر تأثيرا بليغا في نفسية الشاعر، لأن كل ذلك سيساهم في حركية انفعالية صادمة، وهاته الحركية هي التي ستشكل نواة النص.. في هذا السياق نجد الشاعر يقول:

يا شيء كنْ
لقّح جراح الوطن المثار
كي تصبح الأحزان
جمرا يذيب الثلج
ويوقظ الغضبة والإصرار
يهز جمر الحب في وجه زمان القتل
يعجن أشعارا تخيط البشر في أرغفة الإنسان

هذه الصورة الصادمة والجارحة في آن هي التي استحوذت على مجموع قصائد الديوان الأول، وأضفت عليها غنائية حزينة آلفت بين جراحات الذات، وبين انكسارات الوطن.. وعين هذه الصورة ظلت تسكن أعماق الشاعر، حيث سيطلع علينا بديوان ثان سنة 1988 يحمل عنوان «الأشجار»، وقد تضمن قصائد كتبت بين سنتيْ 1983 – 1986، وللوهلة الأولى نلاحظ أنها فترة قياسية مقارنة بزمنية قصائد الديوان الأول التي امتدت زهاء أربعة عشر عاما. وعلى ظهر ديوان «الأشجار» نجد أن الشاعر قد اختار هذا المقطع المعبّر ليجعله مفتاحا، يمكن للقارئ أن يستعمله إذا أراد الولوج إلى بيوتات النصوص، فنستمع إليه يقول:

إنها القصائد تصبح تحت أوراق
الهزيمة .. فقلتُ: أيها الشّعر ..
لتخرج من غطائك .. فهذا جسدي
وزّع جراحك ..

ما يلاحظ في ديوان «الأشجار» هو أنه أكثر التصاقا بالذات الشاعرة، عكس الديوان الأول الذي كان منفتحا على الموضوعات الخارجية بشكل مباشر، وفي اعتقادي، فهذه سمة عامّة ميّزت الكتابة الشعرية – عموما – خلال مرحلة الثمانينيات، حيث بدأ الشعر يبتعد رويدا رويدا عن التورّط مباشرة في حمم الواقع، وبالتالي أصبح ينأى عن التشكّلات الأيديولوجية، وصار ينتبه أكثر إلى جراحات الذات، والتي هي موطنه الطبيعي ..
بعد هذه الرحلة الشعرية الوارفة والمتألقة، يُطل علينا الشاعر محمد الشيخي بمولود ثالث أسماه «وردة المستحيل» في طباعة أنيقة، وقد زيّنت غلافه لوحة فنية غاية في الإبداعية والجمالية. والملاحظ أنه لم يحدد زمنية قصائد الديوان، كما فعل في سابقيه، بل ترك ذلك خفيا، ليكون منسجما مع دلالة عنوان الديوان التي تخترق الزمن، منهرقة في اللاّزمن؛ الزمن يغمر الممكن ويحضنه، بينما اللاّزمن ينساب في ثنايا المستحيل، ويُنضّد ظلاله المرشوشة بالحلم السرمدي وبالبوح الأبدي لمكامن الروح. وهذا ينتقل بنا إلى مرحلة الصوفي الذي يصبح مشّاءاً في اللاّزمن، وقد أخذ من الزمن ما يشاء. نقرأ في قصيدة «تخطيطات في دفتر الذاكرة»:

وشمٌ غائرٌ
في مسافات العمرِ
يقرأ أورادهُ
سبحانك يا زمنا
قد يمشي فوق بساط الريح،
يؤسس مملكة الصبوات
تصّاعد
من جفن اليقظة النّاعسةْ؛

هكذا يتهاوى الزمن وينكمش تاركا مساحاته البيضاء للاّزمن، وهي ــ كما نرى ــ مساحات ناعسة، منفلتة من يقظة الممكن، وكأنها ترتيلة روحية ترصد الأكوان.
يقول الشاعر:

حلُمٌ شاردٌ
يتجلّى طفلا
يرسم للمجهول مساكنه
يستنطق أبراج الحظ
أو يمتص رحيق المساء
يعدّ نجوم الليالي
يُكركرِ في مزلاج العمر،
أو يمطّ ذراعيه
فوق سرير الماء
وها قطرةٌ
تمسحُ الجرح ..
من قدم الخطوة العاشقة

وها هو الماء مرة أخرى يقابل اللاّزمن؛ إنه صنوه الأبدي.. يستحيل القبض على الماء، مثلما تستحيل الإقامة في اللاّزمن. إن قصائد ديوان «وردة المستحيل» كلّها تنحو هذا المنحى المعانق للاّزمن، والذي يستمدّ عنفوانه وألقه من إيقاعية المستحيل التي تجذّرت في نفسية ووجدان الشاعر، وأرخت بظلالها الروحانية على التّشكّلات الدلالية والجمالية لمجمل القصائد. يقول الشاعر:

للقصيدة وسواسها
جسدي غابة
من غصون الوقت اليابس
قلتُ:
هو الشعر يعزف مزمارهُ
في هذا الفراغ الأليف
هو الشعر
يبكي
ويستبكي
طفلَ هذا
الهباءْ.

إن الهباء نفحة من نفحات اللاّزمن، كما أن الوقت اليابس غصن من أغصان المستحيل، والقصيدة لها إقامة متحوّلة داخل ربوع هذه الظلال السرمديّة. ولعلّ ديوان «وردة المستحيل» يُثبت لنا بصورة واضحة صدق تلك الرؤية التي انطلقنا منها في قراءتنا لتجربة الشاعر محمد الشيخي، حيث أكّدنا على أنها تجربة منسجمة ومتكاملة مع بعضها البعض، معنى هذا أن ديوان «وردة المستحيل» لايمكن قراءته بمعزل عن الديوانين السابقين عليه، وهذا هو جوهر الإبداعية لدى الشاعر.
هذه الصورة الكلّية المنسجمة سنجد امتدادها في ثنايا الديوان الرابع الموسوم بــ«ذاكرة الجرح الجميل»، وهو ما يؤكّد وفاء الشاعر للقصيدة في مقاماتها الظاهرة والخفية، وإذا كنا قد أشرنا إلى أن «وردة المستحيل» يُعدّ استشرافاً تحديثيا في تجربة الشاعر، فإن «ذاكرة الجرح الجميل» يعمّق طرائق هذا الإستشراف المشرئب على ذات القصيدة. يقول الشاعر:

فلتقرئي فنجاني
أيّتها الغجريّة
بل فتّتي نبتة الحظ في جسدي
أشعلي باقة الورد
في لوعة العين
واحدة تكفي .. وردةٌ تكفي
لاشتعال الرّغبة
في الليلة القادمةْ

وهاهو بوفائه المعهود يعود إلى الوردة لإشعال الرغبة. ولن تكون هذه الرغبة الكامنة في أفق انتظار الليلة القادمة غير القصيدة التي ظل على وُدِّها وعشقها ثابتا لا يحيد.
ولا شكّ أن القصيدة والوردة هما صنوان مدلهّمان؛ فالقصيدة اشتعال أو لحظة اشتعال وهي استعارة واسعة يقطفها الشاعر من حالتها هاته ويسكبها في مرآتها التي لن تكون سوى الوردة.. يقول:

تلك الصباحاتُ
تُرى هل تمنحني بعض الوقت..
كيْ أتشكّل/ عشقاً
أو غضباً ..
كيْ أوزّع أنفاسي
فوق غصن الظهيرةِ ..
أعزف لحن النهايةِ
أو أشعلَ الوردَ
في قيثارة هذا الفضاءْ

هكذا تصبح الوردة هي القصيدة في اشتعالها.. بل إن الوردة هي الذات التي يُصرّ الشاعر على إشعالها قصائد بكلّ ما أوتيَ من توهُّجٍ وإشراق.

قراءة في مقال «أثر المديح في الشعر العربي» لعبد السلام العلوي*

■ أحمد استيرو

مقدمة:

إن لكل غرض شعري وظيفة، فمثلا الغزل لاستمالة قلوب المحبوب ونيل رضاه، والرثاء بهدف إلى ذكر مثالب المرثي وتسجيل ذكراه، ونجد المديح بدوره لا يخل من احد الوظائف الشعرية مثل إثارة الوظيفة الانفعالية في المتلقي ناهيك عن إبراز القدرة التعبيرية للمرسل. مما يضفي على القصيدة طابعا تأثيريا يشي ببطولات أهل ويمجد أعمالهم ويوقض ضمائر الخاملين فيه. ولهذا نجد المديح له أكبر نسبة تواجد في الشعر العربي قديمه وحديثة.

1- قراءة في المقال

يفتتح عبد السلام العلوي مقالته: «أثر المديح في الشعر العربي» بالتأكيد على كون الديوان العربي القديم (جاهلية وإسلامية) لا يحفل إلا بالقصائد التي فيها «قال يمدح فلانا» و«قال يمدحه أيضا»، وهو لذلك يعاتب الشعراء الجاهليين والإسلاميين بدء بالأعشى وزهير وانتهاء بمهيار الديلمي وابن الرومي، وهو إذ لا يلوم هؤلاء الشعراء فإنه يستغرب في أنه لا يجد في دواوينهم من القصائد المعبرة على خلجات روح الشاعر النابعة من «قلبه وعواطفه» وحتى وإن وجد هذه القصيدة فإنه يجدها بعد أن يجد عشرات القصائد التي مصدرها «معدة الشاعر» و«شراهته» وهذا ما يجعله يطرح السؤال في كون هؤلاء الشعراء لا يعرفون ما هو التعبير عن الحزن أو «الحب» أو «السرور» أو «الشكوى»...

والناقد يعتبر أن المديح من «أسقط» الأغراض الشعرية وأحطها إذ هو بعيد كل البعد عن «الأدب الصحيح» لأن باعثه و«حافزه» هو المادة ويستشهد على ذلك بقول الشاعر:

مـــــدحتكم طـمعا فـيما أملِه
فـلم أنل غير الإثم والنصب
إن لم تـكن مــنك صــلة لذي أدب
فأجره الحظ أو كفارة الكذب

فعنده الشاعر لا يدفعه إلا الاختلاف والكذب إلى «الدرهم والدينار» بينما يعتبر أن غير ذلك من الأغراض هي نابعة من صميم قلبه صبابة وهوى، أو لهيب حزن ومرارة فراق.

ويعتبر الناقد الشاعر المادح بياع كلام وأي كلام؟ إنه كلام النفاق والزور والخداع، ويعتبر أن الشعر العربي لم يتقهقر إلا بعد أن غلب عليه المدح والبديع»، وأن شعراء المديح لم يستطيعوا إدراك جمال الطبيعة، التي هي أساس «عبقرية الفنان».

واختصاص الشعراء في المديح جعلهم يعرضون عن كل ما سواه من الوصف والنسب/ وما تلهمهم إيه الطبيعة.

ويستدل الشاعر على كون الشعر الصادق لا يعالجه هؤلاء الشعراء إلا لماما، ويستدل بقصيدة للشاعر ابن الرومي في «رميم» المغنية، وأيضا بقصيدة لأبي تمام يبكي فيها على الأطلال، ويعتبر أن الشعر النابع من الوجدان لا يكون إلا في خدمة قصيدة المدح، فلا يكون النسيب إلا استهلالا لهذه القصائد، ولا يكون الوصف إلا مدحا لقصر الخليفة.

بعدها يأتي الناقد بنماذج يعتبرها من الشعر النابع من الوجدان عن صدق/ ويمثل لذلك ببيت امرئ القيس في «عزة»، وأبيات أبي صخر الهذلي في وصف حمام، وأيضا شعر شاعر آخر يتألم لم من حر الوجد».

والفرق عند الناقد فاضح بين الشعرين فبين الأول الذي ليس فيه إلا التصنع والتكلف والثاني الذي هو قلب مليء «بالحزن واليأس والحنين»، هناك بون شاسع.

وهو يضع نصب عينيه متلقيا يسأله عن سر هذا التحامل على الشعراء المداحين، الذين قست عليهم ظروف العيش واضطرتهم حياتهم الشخصية إلى الإقبال على من يكرمهم ويقوم على حاجتهم، يرد الناقد بإصرار على كون مهمة الشاعر في هذه الحياة رغم قساوتها إنما هي في تبليغ قيم «الجمال والخير» إلى العالم، فهو ليس ملكا لذاته وإنما ذاته هي ملك لأمته وإنسانيته فهو ينبغي أن يؤدي الرسالة المنوطة به في هذه الحياة حتى ولو كلفه ذلك حياته فهو ليس إلا زهرة مصيرها الذبول بعد أن تملأ الدنيا جمالا وعبيرا، ويعتبر في رد على مجادله كون هذا ما لم يحصل مع شعراء العربية المداحين.

ولكي ينتقل الناقد إلى الشاعر الكبير أبي الطيب المتنبي، وأن قصائده المدحية الشهيرة فإنه اعتبر أن شعراء المديح هو من الأغراض الشعرية العظيمة التي تميز الأدب العربي عن غيره من الآداب الأجنبية الأخرى، ويعتبر أن شعراء المدح أحيانا يخلق الصورة الفنية الرائقة والمعنى الشعري الراقي، غير أنه من المقبول غلو الشاعر المادح في تكسبه بالشعر غلوا يخرجه من نطاق الفنية والإبداع إلى حيز الكذب والبيع والشراء في الكلام.

ويعتبر من ذلك أن المتنبي لم يكن مداحا متكسبا وإنما هو ملك في جبة شاعر، يرى أن المديح هو صادر عنده من نفس تطمح إلى أمل بعيد، ولا يمكن أن يصله بالتذلل لما هو مادي رخيص لا يرقى إلى مستوى طموحه الكبير الذي يجعله يصدر قصائده المدحية حكما تجعل صاحبها رجلا حكيما خبر الحياة فعلمته ما لم تعلم غيره، وإلى جانبها يضم بين جوانحه نفسا تواقة إلى العلا فكان يخرج شعره حكما تخرجه من طور الشاعر المادح إلى طور الحكيم المجرب الخبير.

وليس أبو الطيب المتنبي في هذا وحيدا، بل أيضا نجد أبو فراس الحمداني الذي يعتبره أمير الأمراء يمدحون ولا يمدحون ويستدل على ذلك بقصيدته التي يستعطف بها سيف الدولة وهو في سجن الرومان، والتي ليس لها من أسلوب المستعطف إلا الاسم لأن المأسور يفتخر بدل أن يتضرع، وهذا هو المؤمل والمطلوب من الشعراء الذين يجايلون الشاعر، فهو يتمنى عليهم نفوسا عالية كنفس أبي فراس، وإباء يأبى التذلل في ظل الأحزان وصروف الدهر وقسوة المعيش.

2- حول مضمون وشكل المقالة:

أ- من حيث المضمون:

مقالة عبد السلام العلوي ليست إلا انتقادا لشعراء عصره من الإحيائيين الذين دأبوا على ترديد أشعار القدماء، وتقليدهم حتى في أشعارهم لم تعد تسمح بها طبيعة الموقف أو المكان أو الزمان، فهو في مقالته هذه يدعي إلى «فصم عرى العلاقة مع الشعر القديم» فالشاعر ينتقد في هذه المقالة غرض المديح كغرض يميز الأدب العربي كما قال في مقالته عن غيره من الآداب الأجنبية، كما يسعى إلى انتقاد كيفية المدح.

إن غرض الشاعر هو انتقاد الشعر الحاضر وليس الشعر القديم الذي لا يعدو أن يكون مادة تراثية، فهو لا يرى العيب في الشعر القديم الذي كان يصدر عن ذات تعيش مكانها وزمانها، ولكنه يعيب على الشعراء المحدثين (شعراء القرن العشرين) أن يعيدوا هذا الشعر القديم في بيئة وزمان لم يعد يسمح بذلك مما يشوه من صورته، ونحن لا نلمس في كلام العلوي هذا إلا نقدا للشعر الإحيائي الذي جعل الشعر في زمان الناقد شعرا شاحبا لا يمثل سلطة الزمان والظروف التي يعيشها صاحبه بقدر ما تجعل صاحبه إنسانا قديما يعيش خارج تاريخه.

ثم من جهة أخرى فقد لاحظ العلوي كون ضعف الشعر في المغرب، سببه هو سيطرة روح المحافظة».

إن الشاعر وهو يتحدث عن ما وقع فيه الشاعر في عصره لا يخرج عن نفس مسار الناقد ابن ثابت الذي اعتبر أن «المحاكاة والتقليد» من العيوب التي تلحق الفن وتشوه جماله»، فهذا التقليد يحد من «روح الفنان ومن ارتساما ته وأفكاره وخياله ومن نظره إلى الوجود»، وهذه أمور كما لخصها الأستاذ جاري هي قوام العمل الفني الرومانسي، فلا غرو أن يشترك فيها عبد السلام العلوي مع ابن ثابت بل أن يشترك فيهل كل النقاد الرومانسيين، وإن كان الاختلاف بين الناقدين في بعض الأمور التي يعتبر فيها العلوي ينظر إلى الفنان على أنه حامل رسالة سماوية بطريقة الموهبة والإلهام...

ب- من حيث الشكل:

نجد عبد السلام العلوي يوظف جهازا مفهوميا مميزا إذا تتبعناه بغاية الدقة فإنه يحيل على الرومانسية، وتراه لكي يثبت فكرة فإنه يأتي لها بالمثل والشاهد، وأنه يضع في اعتباره المتلقي وردة فعله عندما اعترف بأفضلية المتنبي لأن المتلقي سوف يشغل باله السؤال حول شاعرية المتنبي بما هو شاعر عرف من أهم ما عرف به المدح، ولكنه يجيب فيحسن الجواب، ويجد نفسه المخرج والمنقد...

خاتمة:

إن النقد الرومانسي قد جاء في مرحلة تاريخية من مراحل تاريخ المغرب الحديث كصدى لحركة عرفت مهادها في الغرب، ولكنه جاء ليعبر عن ضرورة الحب الوجودي والإشراف الجمالي لبلد يعرف احتلال غاشما وظلما واستغلالا ولكون المشهد الثقافي بم يعد يقنع بنموذج المقلد المحتدي الذي يعيش في جبة غيره، ولا يساير متطلبات عصره، إلا بما هو تفكير لا عمل يساوقه، وإنما ينبغي أن يكون المبدع فنان مبدعا يفني ويحترق ليعيش ويسر الآخرون في طرق تنيرها شموعه.

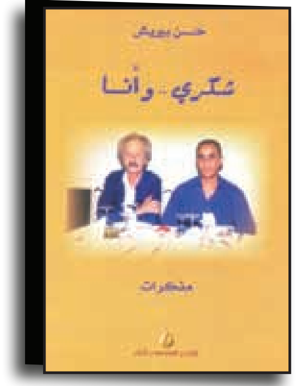
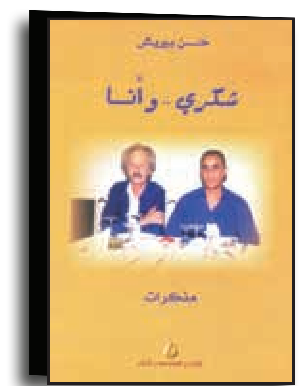
غير أن النقد الرومانسي نفسه أو الإبداع الرومانسي لم يكن إلا ارتدادا نحو الذات وتقوقعا فيها، وحلولا في الطبيعة بدل الحلول في الإنسان واليومي والمعيش مما يعرفه تاريخ مرحلة حاسمة وحرجة.

وهذا لا يعني أن الرومانسي لم يكن منشغلا بقضايا وطنه وهمومه، فلقد كان فعلا في خضم هذه القضايا وهذه الهموم، ولكنه لم ينتج نصوصا من القوة والجودة بحيث تثير النفس نحو عدم قبول الواقع المرير، والدعوة إلى الانتفاضة عليه...

*أثر المديح في الشعر العربي: رسالة المغرب – ع2 –س2 – 16 شوال 1362 16- أكتوبر 1943



إصدارات

1

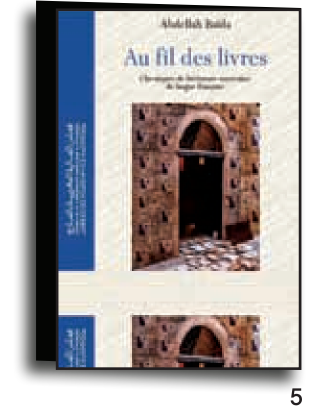



2

3



4



5



6

7

1- «شكري.. وأنا» إصدار جديد لحسن بيريش

عن منشورات «إفزارن للطباعة والنشر» صدر كتاب «شكري..وأنا» للكاتب حسن بيريش، ويقع الكتاب في 145 صفحة من القطع المتوسط، ويضم رزنامة من الفصول يفتتحها تقديم للدكتور عبد اللطيف شهبون..

2- صدور رواية «جدجد» لمصطفى أدمين

صدرت حديثا رواية «جدجد» للقاص والروائي مصطفى أدمين عن «المطبعة الإبداعية» بأكادير، وتقع الرواية في 270 صفحة من القطع المتوسط، بغلاف من تصميم الروائي نفسه.

3- صدور ديوان «هل سيعود؟» لمليكة كباب

صدرمؤخرا عن منشورات «الأحمدية» الديوان الشعري «هل سيعود؟» للشاعرة مليكة كباب، ويقع الديوان الذي يضم 36 قصيدة في 166 صفحة من القطع المتوسط، ويقدم للديوان الدكتور عباس حادي، وصمم غلافه الفنان سعد السؤلي.

4- صدور «خمس رقصات في اليوم» عن دار فضاءات

صدرت مؤخراً عن دار فضاءات للنشر والتوزيع مجموعة قصصية بعنوان: «خمس رقصات في اليوم» للكاتبة المغربية فاطمة الزهراء الرغيوي، وهي المجموعة الثانية لها بعد مجموعة «جلباب للجميع». تقع المجموعة القصصية، التي صممّ غلافها الفنان نضال جمهور، في 89 صفحة من الحجم المتوسط، وتضم 14 نصا (وقت قاتل، ثلاث نساء، حقيقة، خمس رقصات في اليوم، رجل لامرأة أخرى، لم يعد ساعي البريد يضحك، العيد، صلاة، سفر، حب أيسر، سمعت، الطعام، جوع، البهلوان يحلم وحيداً). وكما في مجموعتها الأولى تتميز القاصة في هذه المجموعة بأسلوبها المباشر، القائم على اللحظات الراهنة بحيث تقدم في أعمالها مواقف واضحة خالية من الغموض والتعقيدات اللغوية.

تعدّ فاطمة الزهراء الرغيوي (المولودة عام 1974) من المبدعات الشابات، اللائي بدأن ينقشن اسمهن في عالم القصة القصيرة في المغرب، بصبر وتؤدة، وثقة نفس، وهي لا تألو جهدا في تحديث رؤيتها القصصية، وتطوير سردها ومضامينها.

يُذكر أن لفاطمة الزهراء الرغيوي أيضاً كتاب مشترك مع الكاتبة الفلسطينية أحلام بشارات بعنوان «إذا كانت تراودني فهي مجرد أفكار» يضم رسائل متبادلة بين الكاتبتين في عدد من الأفكار والقضايا والموضوعات الإنسانية.

5- صدور كتاب «au fil des livres» لعبد الله بايدة

عن إصدارات «لاكرووازي دي شمان» بالدار البيضاء و«سيغي» بباريس، صدرحديثا كتاب «au fil des livres» للكاتب المغربي عبد الله بايدة. ويقع الكتاب في 153 صفحة من القطع المتوسط، ويضم بانوراما على الدب المغربي المكتوب باللغة الفرنسية وقراءة في حوالي ثلاثين كتابا من هذا الأدب والتي صدرت خلال الألفية الثانية.

6- صدور المجموعة القصصية «حين سقط الجسر» للبشير البقالي

صدرت المجموعة القصصية الأولى للكاتب المغربي البشير البقالي بعنوان «حين سقط الجسر» عن مؤسسة سندباد للنشر والإعلام بالقاهرة 2011، في 84 صفحة من القطع المتوسط، ولوحة الغلاف للفنانة القطرية أمل العاثم، وقدم الناشر الكتاب بكلمة نقدية على الغلاف الأخير قائلا: الكاتب المغربي البشير البقالي قاص مبدع متميز، يمتلك رؤية عميقة لإشكاليات المجتمع المعاصر، يلتقط عدة لقطات شديدة الإنسانية بمهارة الفنان، لقطات مطمورة تحت عباءة سراديب الحياة، يلتقط هذه اللحظات، ينفض عنها التراب، ويضعها في بؤرة الضوء للدرس والتحليل، وينجح في الغوص لأعماق شخوصها، عبر عوالمها البيولوجية والسيكلوجية والسيسيولوجية، فيقترب من هذه الشخوص، يقوم بتشريحها كجراح ماهر؛ ليحدد موضع الألم الموجع والمنبث عبر دروب الحياة المعاصرة، حيث يرصد جملة التغييرات السريعة المتباينة التي شوهت واقعنا العربي بعاداته وتقاليده وموروثاته العقائدية، وبلغة شفيفة تقترب من اللغة الشاعرية، يستدعي الكاتب عدة مشاهد مختارة ويضعها في مقابل مشاهد حادة وموجعة من زمننا الحالي؛ لتضعنا في مواجهة دائمة مع ثنائية الغياب والحضور، هنا تكمن المفارقة بين ثلاثة عوالم: عالم الأنثى، عالم الرجل، عالم الطفولة.

7- «شمس الأصيل» رواية جديدة لرشيد مشقاقة

بعد «سدرة المنتهى» و«شهرزار»، صدرت لرشيد مشقاقة رواية ثالثة موسومة ب«شمس الأصيل» عن دار عبير للطباعة والنشر والتوزيع. شمس الأصيل رواية من 23 فصلا على 204 صفحة من القطع المتوسط. تتصدر الإصدار الجديد لرشيد مشقاقة لوحة جميلة لفنان الكاريكاتير المغربي العربي الصبان. صدر للكاتب 21 مؤلفا ما بين رواية وشعر ودراسات قانونية بحكم انتمائه لسلك القضاء، كما أشرف على عدة مجلات قانونية.



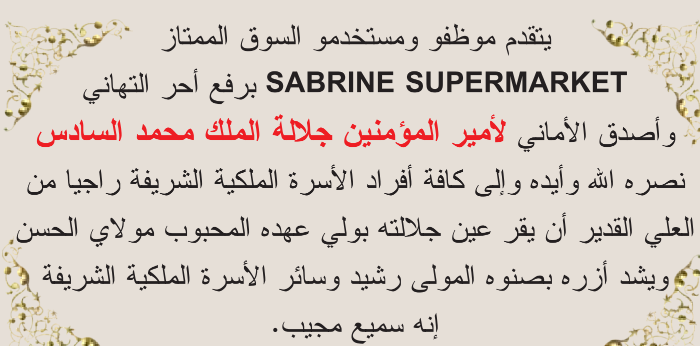
بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف

يتقدم السيد **محمد خايمي** مدير شركة **RENTATEX SARL** برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

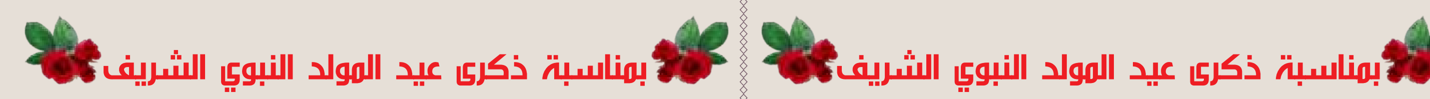


بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف



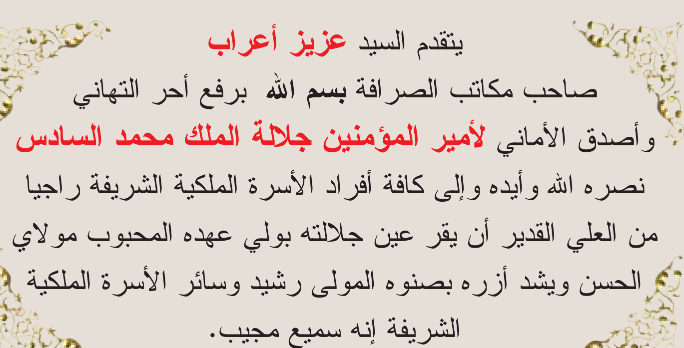


يتقدم موظفو ومستخدمو السوق الممتاز **SABRINE SUPERMARKET** برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



بمناسبة ذكرى عيد المولد النبوي الشريف





يتقدم السيد **عزيز أعراب**
صاحب مكاتب الصرافة **بسم الله** برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس** نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.

مقالة



القصيدة التي تشبهنا

■ عبد الغني فوزي

يصح أن نقول إن الزجل ديوان اليومي من خلال تأريخه للمهمش والمنسي، بشكل لا يمكن أن يكون إلا تلقائيا ومنحازا بامتياز. لأنه ببساطة ينبع من هذا الالتصاق بالأشياء والتشكيلات دون وسائط. ولا غرو، أن يمتد الزجل لمختلف أشكال القول (المسرح، الأغنية، الرواية...) كحميمية وقيمة قولية مضافة. فالزجل على صلة قوية بالأمثال والنكث والمختصرات في القول الذي يقتضيه الحال، وكانت العرب أكثر رعاية للقول المبني على المتقابلات المتغذية من التقاء الأصوات والترديد، لترسيخ الحالة والموقف عبر كلمات منطلقة في الهواء كأجراس ونتف موسيقية. فكثير من الكلام راسخ دون علم، لأنه يمرر عبر إطارات موسيقية أو صور أو أجساد تتحول إلى قنوات للتمرير.

اتسمت الممارسة الزجلية عن منظومات القول الأخرى، كونها مرتبطة فيما مضى بشخوص تنعت في الوعي الجمعي ب «البوهالي» و«الهداوي» والمجذوب... وكلها نماذج غير متصالحة مع العالم واللغة.. وهو ما أدى إلى مضاعفة معاناة الكتابة الزجلية من الواقع والتصور السائد ومن الأدب نفسه كمؤسسة رمزية. وبقليل من النظر والاعتراف، يمكن الاطمئنان على أدبية هذا النوع وخصوصيته. وعليه يمكن طرح بعض مظاهر هذه الخصوصية كمكونات وأشكال وطرائق كتابة.

لم يعد الزجل ذاك الكلام المنظوم والمنتصر لإيقاعية ما؛ بل أصبح الإدراك أننا أمام نوع أدبي له فرشه وأفقه. فلنفك الشفرة التكوينية للقصيدة الزجلية كالتالي:

ــ الالتصاق باليومي والمهمش، بل أحيانا بالساقط من لغتنا؛ والقريب من وجداننا وتخيلنا. الشيء الذي يمنح حرارة خاصة للحالة والموقف، بل للمعنى الذي يخترق أفق الانتظار كسهم نظرا للمشتركات الوجدانية والتخييلية السارية في القصيدة الزجلية كحقيبة حياة يومية شبيهة بحي شعبي وحبال غسيله المنتصبة، أو حافلة مضغوطة بالأنفاس والعرق..

ــ بدأت تبتعد النصوص الزجلية الحالية بشكل سريع عن الهتاف والصخب. فلم تعد القصيدة الزجلية ذائبة في اللغط. وبالإمكان الحديث الآن عن خصوصيات في الشعر الزجلي من حيث الصورة واللغة والأفق والمرجعيات..

ــ حضور كل مكونات الشعر في هذه القصيدة من صور وخيال ورموز. بهذا يتأكد أن الزجل رافد من روافد الشعر، بإمكانه أن يغني الممارسة الشعرية والأدبية. وهو ما يقتضي التحرر من بعض الظنون حول الريادة الزجلية وضرورة الاعتراف بالهوامش ضمن الثنائية التقليدية: المشرق والمغرب، إذ الزجل قول مترب موغل في الأصول كحفريات في اللغة والذاكرة الشعبية التي تنضح بالاستعارات والتخيلات الدافئة. وبإمكان عموم الأدب أن ينفتح عنه، ويمرره كلحظات تشد الأدب لأصوله ولحفرياته الموغلة في الغرابة والهوامش؛ أو قل حياة الظلال الشبيهة بالخلجان النفسي الذي يكون معبرا تنكريا لاحتفالية الأدب.

من هذا المنطلق، لا أعلم، لماذا ظلت دعوة بعض المنابر الحاثة على إقصاء هذا النوع قائمة إلى حد الآن، كأنه ــ أي الزجل ــ ابن غير شرعي أو هو ممارسة عاقة.. ولكن نعلم أيضا أن البعض له مصلحة في الهيمنة وحراسة النظافة في اللغة، وبالتالي إبعاد صوت الهامش والمنسي. أو من جهة أخرى الحرص على تلك الثنائية بين اللغة واللهجة التي تقتضي استحضار ثنائيات أخرى غير بعيدة كالثقافة الشعبية والثقافة العالمة. ثنائيات أعيد فيها النظر، على اعتبار أن مفهوم الثقافة أصبح شاملا ونفس الأمر بالنسبة للغة.

يغلب ظني أن الزجل من بين الرهانات لمد جسور التواصل، وتنمية الحس الأدبي والجمالي في قلب اليومي لأنه ــ هذا الزجل ــ يشبهنا بلغته الدافئة وبلاغته الخاصة.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

هنا يرقد اسبينوزا فابصقوا عليه!

«نحرم ونلعن وننبذ ونصب دعاءنا على باروخ اسبينوزا بإجماع الطائفة، وبوجود الكتب المقدسة ذات الستمائة وثلاثة عشر ناموساً المكتوبة فيها. نصب عليه اللعنة كما صب ياشوع لعنته على أريحا. نلعنه كما لعنت إيلي الصِّبْيَةَ، وبجميع اللعنات المدونة في سفر الشريعة. فليكن ملعوناً ومغضوباً عليه، ليلاً ونهاراً، في نومه ويقظته، ملعوناً في ذهابه وإيابه، وخروجه ودخوله، ونرجو الله ألا يشمله بعفوه أبداً، وأن ينزل عليه غضبه وجميع لعناته المكتوبة في الكتاب والشريعة. ندعو الله أن يمحو اسم اسبينوزا من هذا العالم، وأن يفصله للأبد من كل قبائل بني إسرائيل، وأن يحمله جميع اللعنات المكتوبة في الأسفار.

وأنتم يا أهل الطاعة نسأل الله أن يحفظ حياتكم، ولتعلموا أنه يجب عليكم ألا تربطكم باسبينوزا أية علاقة، فلا يجب لأحد أن يتحدث معه بكلمة، أو يتصل به بكتابة، أو يقدم له مساعدة أو معروفاً. يجب ألا يقترب منه أحد على مسافة أربعة أذرع، ولا يجتمع معه أحد تحت سقف واحد، ولا يقرأ أحد شيئاً جرى به قلمه أو أملاه لسانه».

لا بأس عليك عزيزي القارئ إذا ما تطاير في وجهك من هذا النص الغاضب بعض من شرر اللعان، إنه نص اللعنة الذي أصدره المجمع اليهودي في امستردام في 27 يوليو عام 1656 ضد الفيلسوف اسبينوزا. وإنه ثمن التفكير في زمن التقليد؛ وقدر المفكر عندما يتيقظ ويُحَايِثُه حِراك الإبداع. إذ لابد له من أن يرتطم بالتقليد السائد ويشاكسه. لأن التقليد لا يفكر بل يشتغل على حراسة فكر الأموات. وإذا ما فكر التقليد فوظيفته الوحيدة هو أن «يبدع» وسائل لإيعاق حركة الفكر وتكبيل فعله.

لكن ثمن التفكير في زمن سطوة التقليد يكون أحيانا باهظاً، ففي إحدى الليالي اعترض سبيله شاب طعنه بخنجر في عنقه، وكان عازما على ذبحه لتقديمه قربانا لمرضاة الطائفة، فهرب اسبينوزا ونجا بأعجوبة من موت محقق؛ لكنه أدرك الخطر المحدق به، فعاش أواخر حياته منبوذا من طائفته، في عزلة وشظف عيش، متخفياً خشية أن تطاله يد غادرة تريق دمه؛ حتى أنه إمعانا في التستر غير محل سكناه، وبدل اسمه من باروخ إلى بندكت، وعاش يقتات على تعليم الأطفال، وصقل زجاج النظارات.

لقد وقف حياته في شبابه على خدمة الدين اليهودي، فدرسه بعناية فائقة، وأمضى ليالي طوالاً في بحث متونه. ثم جاوز المتن التقليدي إلى بحث النصوص التي أنتجها الفكر اليهودي فقرأ كتب ابن ميمون، وحداي بن شبروت، وابن عزرا، وتعمق في صوفية ابن جبريل، وبهرته الرؤية الأنطولوجية القائلة بوحدة الوجود، تلك التي بلورها موسى القرطبي. وبنزوع فكري نهم لا يشبع درس فلسفة ابن رشد، واللاهوت المسيحي؛ فتأثر بشخصية المسيح، وانبهر بتعاليمه؛ غير أنه لم ير فيه سوى بشر، وأنكر إلوهيته فكان ذلك سبباً في تألب المسيحيين هم أيضا ضده. وجذبته الفلسفة فقرر تعلم اللاتينية لينفتح على التراث الإغريقي القديم. فكان ذلك مَعْبَرًا إلى اللقاء بسقراط وأفلاطون وأرسطو.. وكان مشغولا بماهية البنية الأنطولوجية للوجود، فأعجب بالنظرية الديمقريطية القائمة على التفسير الذري لِقِوَام الكون، كما تأثر بالفلسفة الديكارتية وبنهجها القائم على أولوية الكوجيتو ووجوب التحرر من الأوهام والأفكار المتلقاة؛ غير أنه رفض ذلك الفاصل الديكارتي بين الفكر والامتداد.

استوعب اسبينوزا أفكار زمانه، وجاوزها، درس التقليد اللاهوتي السائد، ثم تخطاه نقديا برؤى لم يحتملها خدام معبد استقالة الوعي، فكان أن عاش ومات منبوذاً ملعوناً، بل لقد قرأ بنفسه قبل وفاته نصاً شعرياً هجائياً يستبق موته، كتب فيه نَاظِمُهُ توصية بأن يُنحت على شاهد قبره: «هنا يرقد اسبينوزا فابصقوا عليه»!

إهداء: إلى الدكتور محمد أنقار

سحر الحكاية في رواية «المريض الإنجليزي» لمايكل أونداتجي

■ **محمد الغرافي**

تبدأ رواية «**المريض الإنكليزي**» **لمايكل أونداتجي*****Michael Ondaatje** بمفتتح أولي أصر الكاتب على تصدير روايته به. يتعلق الأمر بشخصية ثانوية في الرواية هي «**جيوفري كليفتون**» وشخصية رئيسة هي اختفاء زوجته «**كاثرين كليفتون**». وقد نقل الروائي المفتتح من محاضر اجتماع الجمعية الجغرافية في تشرين الثاني من ألف وتسعمئة و....أربعين (....194)، بـ«**لندن**». لإضفاء سمتي التاريخية و الواقعية على الشخصيات والأحداث داخل الرواية. لكنه يعود في نهاية الرواية ليؤكد سمة التخييل التي بنيت عليها الشخصيات والحوادث والرحلات.

تنقسم الرواية إلى عشرة أقسام متفاوتة الطول والتكثيف والشخصيات، كما تتفاوت من حيث العلامات اللغوية الدالة على كل قسم؛ حيث نجد كلمة مثل «**الفيلا**»، أو كلمتين مثل «**جنوب القاهرة**»، أو ثلاث كلمات مثل «في الأنقاض القريبة». لكنها كلها مؤشرات سيميائية دالة. لكن الناظر المتدبر لعناوين أقسام الرواية لابد أنه لاحظ لسيطرة المكان بوصفه بطولة خاصة تحتفي به الرواية؛ فقد تعدد ليكون «**الفيلا**» و«**الأنقاض القريبة**» و«جنوب القاهرة» و«**طائرة مدفونة**» و«**الموضع**» و«**الغابة المقدسة**» و«**كهف السباحين**». أما الزمن فقد خصص له مؤشرا سيميائيا واحدا هو «**آب**». في حين خصص للإنسان قسما واحدا وضعه تحت سلطة الشخصية الشقية الشبقية «**كاثرين**». ورغم الحضورالبلوري الآسرلهذه الشخصية فإنني أحس بالغبن وأحيانا

*مايكل أونداتجي روائي وشاعر سيريلانكي يعيش في تورنتو بكندا. إنه مؤلف «**في جلد الأسد**»، «**المجيء عبر الذبح**»، «**الأعمال الكاملة للولد بيلي**»، بالإضافة إلى ثلاث مجموعات شعرية. حظي بجائزة البوكر برايز على كتابه «**المريض الإنكليزي**».

بالحقد على الروائي «**أنداتجي**» نظرا لإصراره غير المبرر على عدم تقديم احتفاء خاص بشخصية من

الصعب أن تطرد من القلب فمابالك بالذاكرة أو فهرس المحتويات. وأكاد أجزم أن «**هنا**» هذا الاسم الأسطوري القصير الدائري في الفم واللسان والذاكرة هي التي كتبت الرواية واختارت الشخصيات والأمكنة والرحلات وأعدت القلوب والذاكرة للحب والألم والبكاء، ثم انسحبت بأسطورية عبقة لتمنح «**أنداتجي**» و«**ألمازي**» و«**كاثرين**» الوجود والخلود. فلماذا التعمد إسقاطها حقدا من فهرس المحتويات؟ هي تملأ الزمان والمكان بوجه شاحب وعينين دامعتين وقلب خاضع لكل مقتضيات الحزن واستلزاماته، وتملأ الرواية حكيا وتمريضا، أو تصيخ السمع جيدا لكل ويلات الحرب العالمية، أوتعشق الجنود السائرين على درب الموت تحبهم ثم يغمضون العين عن الدنيا وعنها. لم تعشق سوى الميتين والمعطوبين والمحروقين، أو الغريب والدخيل الآتي من الشرق المختلف عنها وعنهم لغة ولونا وعادات وطريقة عشق وجنس. مرضت ألمانيا المحترقة وغسلت كل عذاباتها بصدق مسيحي نادر الوجود. اصطفت وراء الحلفاء لتمريض جنودهم الذين قتلتهم وشوهتهم وأعطبتهم ألمانيا، تغفر للجاسوس الألماني الذي أحبته ورفضت تركه للدود وحيدا في الفيلا بعدما قرر المعسكر الانتقال إلى مكان آخر بعد انتهاء الحرب واستسلام ألمانيا. هي المجنونة كما شيع عنها، والعليلة الحزينة كما وصفها **السيد ألمازي** الخبير في نظرات العيون في أول لقاء بينهما. هي التي قصت شعرها لأنه كان يلمس دم الجنود حين يتدلى عليهم. هي التي لم تفرح أبدا صاحبة الأب الميت والعاشقة **لسيخ هندي** يتركها ليتزوج من عرقه ولونه وبعض عاداته. هي الممتدة على جسد الرواية بكل أسطورية تختفي بحقد مبالغ فيه من فهرس المحتويات. يكفيها ألما وخذلانا أنها أحبت **ألمانيا** ومرضته مدة اقتطعتها من عمرها البائس، يكفيها عدوانية من «**أونداتجي**» أن جعلها تعشق هنديا أسمر في وقت كانت فيه أوربا لم تعترف بباقي الألوان. يكفيها أنها أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أن للون الأسمر جماله الخاص أيضا، وبريقه وامتداداته القمرية، يكفيها أن الجنس عندها أصبح مرتبطا بالقمروفي هذا تحول كبير نحو أسطورية الشعوب الشرقية. «**هنا**» الملاك الحزين والشيطان الآبق هي من أثبت كل هذا. ألا تستحق مؤشرا سيميائيا يحيل عليها في آخر الرواية. يصطدم بها القارئ العاشق لها ولتفاصيلها الصغرى والكبرى حين يعود لقراءة الرواية من الأخير حين يكون قد مل قراءتها من الأمام ولا يجد غضاضة في ذلك؛ فعند العشق نغفر كل شيء: الخطايا الكبيرة والصغيرة وحتى عادات القراءة التي تواضع عليها كل الناس ما عدا القارئ الذي صار يتلهف لـ«**هنا**» اسما ووجودا وذاكرة وعنوانا طويلا أو قصيرا في آخر الرواية. لن أتفهم أبدا هذا التغييب القاسي الذي مارسه أوندتجي على «**هنا**» التي استطاعت أن تصمد وتبقى حية في زمن يموت فيه كل شيء.

تنهض الرواية بتقديم شخصيات عليلة في عالم عليل يتهيأ للحرب التي باركها قديسو الكنيسة المسيحية، وتزداد العلة حين تنتهي مخلفة الاختلالات العميقة في الذات الإنسانية. وتبقى قنبلتا «**هيروشيما**» و«**ناجازاكي**» شاهدتين على مكر وحقد الإنسان الأبيض على الألوان الأخرى وعلى مدى العلل التي سيرزح تحتها التاريخ الإنساني طويلا: «**هل كانت أوروبا تقدر على قصف أمة بيضاء بالقنبلة الذرية؟**» سؤال يطرحه «**السيخي الهندي**» على «**ألمازي**». لكن هل تستطيع أوربا بأكملها الجواب؟ لاأظن. كان بالأحرى أن يطرح السؤال على «**هنا**» و«**كارافدجو**» الذين حاربا مع الحلفاء وليس على ألمانيا المحترقة. لكن على العموم يبقى طرح السؤال في الرواية خيرا من أن لا يطرح أبدا. وتقديم محاكمة صغيرة للغرب المتوحش هدده فيها **السيخي** في شخص **المريض الإنكليزي** بالقتل الرمزي لكل أوربا من قبل شعوب الشرق ببندقيته التي سبق له أن دافع بها عن الحلفاء.

انتهت الحرب واستسلمت ألمانيا ودفنت هيروشيما، وتحول المعسكر الذي كانت تشتغل فيه «**هنا**» بتمريض الجنود الجرحى والمعطوبين والذين يرحلون بعد لحظات قصيرة من وصولهم لمستشفى المعسكر إلى مكان آخر أكثر أمنا. كانت «**هنا**» تغلق عيونهم عند الموت. لكنها حين فعلت ذلك مع أحد الجنود فتح عينيه وصرخ فيها ناعتا إياها بالعهر إذ سارعت إلى إغلاق عينيه لإعلان موته. من يريد أن يرحل عن الدنيا؟ من يريد أن يموت بهذه السرعة؟ لقد جاؤوا في الزمن الخطإ حين أخذتهم فجائع الحرب ولن يعود العالم كما كان من قبل. بعدها لم تعد «**هنا**» أبدا إلى إغلاق عيون الجنود إلا بعد سماع فرقعة خاصة ربطتها بالموت. هكذا تعلمت أن تحدد ساعات موتهم ولم يعد أحد لنعتها بالعهر. كانوا قد رحلوا. أحيانا كانوا يعشقون «**هنا**» لثوان فقط ثم يغادرون وهم يطبقون على صورتها: آخرملائكة الدنيا والنهار الإنساني.

اشتغلت «**هنا**» من دون كلل أوتذمر. لم تشتكي أبدا. لم تلعن شيئا أبدا. كانت لا ترى شيئا أبدا. تمرض، تنظف الجراح، تشفق بعلة على علل الآخرين. لا تفكر في أنوثتها. هل كان الزمن زمن أنوثة ورجال؟ أم زمن حرب وتمريض؟ لا يميزها شيء يسترعي الانتباه. مفجوعة بشكل مأساوي بموت الأب. غيرت الحرب كل شيء فيها. لم تعد أبدا «**هنا**» كما كانت سوى عينيها المنكسرتين العليلتين اللتين استرعتا المريض الإنكليزي. كانت الحرب تغير أعتى المدن فمابالك بأرهف القلوب. في وقت ما بعد هذا عثرت على **المريض الإنكليزي**. كان الأب «**باتريك**» قد مات فحل محله مريض بدا «**كحيوان محروق، متوتر وغامق**»**1**. انتهت الحرب، لكن «**هنا**» و«**المريض الإنكليزي**» رفضا أن يغادرا إلى أمان مستشفيات «**بيزا**». «**غسلت بزتها، وطوتها وأعادتها إلى الممرضات المغادرات. قيل لها إن الحرب لم تنته في كل مكان**»**2**. لكنها كانت مصرة على أن الحرب قد انتهت الآن وهنا. استمرت في العيش مع المريض الإنكليزي اعتمادا على ما ادخرته وما خبأته من أدوية وأغذية وأغطية وملاحف من مؤونة مستشفى المعسكر. لم تغير «**هنا**» عاداتها ولا طريقة لباسها أوشكل أنوثتها. كانت قد تخلت عن كل العادات الجميلة التي مارستها قبل الحرب وموت الأب ودخلت في حالة خاصة من الانسحاب الاختياري من الحياة. **المريض الإنكليزي** كان رجلا خبر الدنيا والناس.

«**هنا**» كانت بنت صغيرة أكملت العشرين بالكاد. خجلا من بعضهما بعض في البداية عند حقنه أو إمداده بالمورفين المسكن لأعتى الآلام والفاتح لمسيرات كبرى في الذاكرة سيعرف كيف يستغله «**كارفادجو**» في الكشف عن هوية **المريض الإنكليزي** النائم كحصان بري عتيق في متحف أثري قديم قائم على أنقاض الحرب. كانا يمضيان وقتهما صامتين، لا تاريخ مشترك بينهما. لا سن ولا عادات ولا احتياجات. هو كان قد كبر بكل الاختلالات العميقة التي حفرتها فيه حياة الصحراء. هي تيتمت مبكرا إذ ماتت أمها وتزوج أبوها وكانت حياة الثلاثة سعيدة جدا حتى فكرا، الأب والبنت، في الحرب. غادرا كل واحد منهما في اتجاه مغاير للآخر. سيأتيها نعي الأب في رسالة الموت. الموت الذي يستثمر ذاته حتى يمل سلالته. وكبرت بكل الانكسار الإنساني المحتمل في الدنيا. بعدها لم تعد تفكر فيها، لم تعد تهتم بالأنوثة الثاوية فيها، لم تعد ترى شيئا سيئا أو جميلا. تساوت عندها الأقدار والألوان والمناظر والجدران. تعيش وحدها كأميرة مع تمثال من الشمع الأسود في فيلا كبيرة لها حدائق وبيوت ومكتبة تكدست فيها الكثير من الكتب العظيمة. كانت الكتب هي اللذة الوحيدة التي علمها إياها مريضها. تقرأ له في الليل على ضوء الشموع: رومانسية مختلفة على كل حال. حين تتعب أوينام الرجل المحروق فإنها تغلق الكتاب من دون ترتيب مسبق وتخرج الشمعة لإطفائها خارج النافذة حتى تتبعثر الرائحة الكريهة لاحتراق الشمع. هي حريصة عليه حد الهوس. هو المريض الذي لا يرجى له علاج. هذا الشاب الهندي هو اللغام **السيخي** الذي سيقلب حياة «**هنا**» رأسا على عقب. سيغير على الفيلا مغيرا كل حالاتها وأشكالها ووضعياتها. سيخرجها من حالة الهدوء إلى حالات قاسية من الصخب والعنف. ستعشقه «**هنا**» كأنها لم تجرب العشق أبدا، وسيحترمه **المريض الإنكليزي** كأنه لم يحترم أحدا من قبل. الدخيل يحرز تقدما على مستوى العلاقات الإنسانية. رغم اختلاف عوالمه عن عالمهما فإنهما تنازلا قليلا وقبلا ثقافة مغايرة: كان على «**هنا**» أن تتعلم كيف ترى الألوان الجديدة فيه. أسمر بعمامة وملابس هندية وشعر هندي طويل. هذا الخليط كان مزيجا غريبا من الألوان. لكن بقيت السمرة والقمر وأنهار الهند العظيمة هي كل السيخي عند «**هنا**» وبقي العقل والروح والإحساس المفرط بالإنسان في موسم قتل الإنسان هي كل السيخي عند **المريض الإنكليزي**. لقد تحول إلى ملاكهما الحارس الذي سيعرف كيف يحرص على حياتهما، كيف سينقذ «**هنا**» من انفجار لغم. كيف سيقوم بكل ما يطلبه منه الحلفاء.

أما «**كارافادجو**» صديق العائلة الذي كان يحمل «**هنا**» هو لص قبل الحرب، لكنه سيصبح جاسوسا ولصا شرعيا أثناء الحرب. استخدمه الحلفاء في إدارة الصراع بين الجواسيس. كان يكسوهم لحما ودما وحقائق وهمية. يسرق أرشيفات ووثائق وشفرات. لقد تم الاعتراف بمواهب لصوصيته. لكنه سيعود بأصابع مبتورة ويتحول إلى حاسد يرمق بغيظ أصابع الآخرين. عاد أكثر صمتا وسكينة. لقد أفقدته الحرب توازنه ولم يعرف كيف يعود إلى إلى حالته الأولى قبل الحرب. يعد المورفين بأعضاء مزيفة. رجل متوسط العمر لم يعتد العائلة. اختار أن يكون عاشقا من أن يكون زوجا. كان يفضل الهروب بنفس طريقة فرار اللصوص من البيوت المنهوبة. سيتعلم بعد الحرب كيف يسرق المورفين من خزانة «**هنا**» أو يعده بطريقة الجنود في الحرب لتقديمه «**للمريض الإنكليزي**» لكي يفتح مسام ذاكرته ليحكي كل شيء عن السيد **الألماني الكونت لاديسلو دي ألمازي**. أو العاشق البري لزوجة «**كليفتون كاثرين**». أو الكائن التاريخي الأسطوري «**هيروديت**». لقد كان يتماهى معه بشكل غريب ووضع تعليقات في حواشي كتابه.

كان «**المريض الإنكليزي**» كائنا بريا ملحدا لا يؤمن سوى بالصحراء. تعود بريته الخاصة التي اكتسبها من طول مكوثه في الصحراء؛ وأصبح حيوانا سائبا فيها. رجل في منتصف العمر لا يتقن سوى الإحساس بواحات صحراوية نادرة ومفقودة. ذكرها التاريخ القديم، لكن لا أحد وضع لها خرائط. كان يعرف كل ثقب فيه ماء. يقود الإنسانية إلى واحة الواحات «**زيرزورا**» لم يؤمن أيضا سوى بالتاريخ، كان ملح الوجود وملهم الذات والقلب ومرسى الروح ومحرك النبضات. كان يهوى كل ذرة رمل. كان يهفو لكل أنواع الرياح الصحراوية، يعرفها ريحا ريحا مثل أصابع راحتيه. رجل يصوم عن الدنيا حتى يظفر بما يريد.

ذات ليلة جاء «**جيوفري كليفتون**» مرفوقا بزوجته «كاثرين كليفتون». في تلك الليلة لم يرى سوى ركبتين عظيمتين. فيما بعد سيعشق «**ألمازي**» «**كاثرين**». كان «**كليفتون**» زوجها شابا إنجليزيا غنيا ومدللا، يمتلك طائرة خاصة. تزوج بسرعة وحمل زوجته معه طائرا بها فوق الصحراء. لم يعرفوا أنه جاسوس بريطاني يلاحق المجموعة في الصحراء.

في المرة الأولى لوصولها إلى المخيم أبصر «**ألمازي**» ركبتين فقط عند نزولها من الطائرة، لكنه في ليلة ظلماء سيسمع صوتها وهي تقرأ قصيدة في صحراء برية. لم يحدد ألمازي ليلتها إن كانت السماء بقمر أو بغيره، لكنه عشق لحظتها صوتا وعلم أنها ستكون قدره الذي سيقضي عليه لامحالة. امرأة شابة متزوجة تصغره بخمسة عشر سنة. وهو عجوز لم يقو سوى على مغازلة الصحراء. عندها بدأت خيانة البشر لبعضهم البعض. ستستدرجه الغواية كثيرا نحو القاهرة في شقة وسط المدينة أو في فنادق خاصة، أوفي سيارات الأجرة. سيلتقي ب«**كاثرين**» خارج الصحراء عاشقا، وسيعود بعضات وكدمات في الوجه والجسد والرأس. سيثير الريبة بين أعضاء المخيم سيبرر ذلك باعتراضه عمودا كهربائيا، أو سورا في حديقة صغيرة، أو ارتطامه بباب الفندق. وستضحك عليه كثيرا من تلعثم قلبه وهو يكذب في حضرتها.

لكن «**ألمازي**» كان عصيا على الامتلاك. دفن وجهه كثيرا في الرمل وعبث بمقتنيات «**الصحراء**». لم يقتنع أبدا أنها أحبته. شكوكه وارتيابه في حبها له دفعاه إلى الابتعاد عنها. بعده دفن نفسه في الصحراء مرة أخرى. وحين ينـــزل إلى «**القاهرة**» كان يدس نفسه في المتحف الأثري حتى أخمص روحه. سيلتقيها فيما بعد في حفلة وداع صديقه «**مادوكس**» الذي رحل إلى الاتحاد السوفياتي. بدا حزينا ومختنقا من البكاء لرحيله. ليلتها شرب كثيرا ورقص مع «**كاثرين**» كثيرا رقصة خاصة ابتدعها من خياله البدائي. كان يرفعها ويسقطها على الأرض ويسقط فوقها وزوجها «**كليفتون**» يرى كل شيء. كان الحلفاء قد علموا علاقة «**ألمازي**» بـــ«**كاثرين**» منذ أول لمسة. كان مع المجموعة في الصحراء جاسوس آخر هو «**باغنولد**».

حين عاد إلى المخيم ليجمع أغراضه كان ينتظر كالعاد طياره الشاب «**كليفتون**» ليأخذه. لكن الطيار نزل بشكل انتحاري واصطدم بعرض الصحراء. أراد أن يقتل نفسه ويقتل «**ألمازي**» بتركه عاريا في الصحراء بدون وسيلة نقل. لكن «**ألمازي**» سيفاجأ حينما أسرع إلى الطائرة ليجد «**كاثرين**» في الداخل أيضا حينها علم أنه كان يريد الانتقام منهما. كانت «**كاثرين**» تحترق حين حاول «**ألمازي**» سحبها من الطائرة. حين خرجت كانت تتألم وضلوعها منكسرة. دفن «**كليفتون**» وحمل «**كاثرين**» على ذراعيه الواهنتين وهو يبكي بكاء مرا هذه المرة. لم يبك عليها أبدا من قبل. جن لكنه عرف كيف يتفاداها أمام زوجها، كيف يكتسب اللياقة الآدمية لتجعله يحترمها أمام الآخرين. سيحملها إلى «**كهف السباحين**» الساحر بأسطوريته ورسوماته الأثرية على الجدران. سيهفو لممارسة الجنس مع امرأة مكسورة الأضلاع. ستطلب منه تقبيلها ومناداتها باسمها وحضنها والتوقف عن الدفاع عن نفسه. غطاها بمظلة خاصة وأشعل دخانا في الكهف ووضع كتاب «**هيرودت**» أمامها، وبدأ رحلة البحث عن النفط لتشغيل طائرة «**مادوكس**» المدفونة في الرمل. لكنه يقع في أيدي الحلفاء. سيعتبرونه جاسوسا في الصحراء. أعطاهم كل المعلومات عنه. حكى لهم قصة المرأة النائمة في «**كهف السباحين**». لم يصدقه أحد. عرض عليهم الخرائط مقابل البنزين وعاد إلى «**كاثرين**». صعدا الطائرة ودار المحرك دورات قصيرة ثم اشتعلت النار في الطائرة. قرب إليه «**كاثرين**» وحاول دفع زجاج الحجرة ليخرجها من الطائرة. لم تنفتح ودفع زجاجه القريب منه وطار في الهواء. لكنه كان يحس أنه مشع فرفع بصره إلى الأعلى فوجد نفسه يحترق في الفضاء ثم ارتطم بالأرض رجلا متفحما. التقطه البدو. كان يعرف كل شيء عن الأسلحة. كان مفيدا بالنسبة إليهم. عرفوا كيف يبقونه حيا؛ كانوا يمضغون التمر ثم يمررونه إليه. أية أمة عظيمة عرفت كيف تطعمه ليبقى حيا. بالنهار يغطونه وبالليل يعرضون جسده لأضواء القمر .لم تبد عليه علامات التحسن فدفعوا به إلى الحلفاء. لم تكن

له أية هوية. كان بلا قسمات، بلا دولة. لسانه الإنكليزي ساعده، على إخفاء هويته وانتسابه إلى الحلفاء. كان يعرف أين وصلوا وأين تراجعت «ألمانيا». سألوه عن كل شيء لكنه لم يعطهم أي شيء ولو إشارة صغيرة يتبعون أثرها لعلهم توصلهم إلى حل اللغز. لذلك عرف بالمريض الإنكليزي في الملفات العسكرية والطبية.

القصص التي قرأتها «هنا» للمريض الإنكليزي مسافرة مع العجوز الجوال في «كيم» ومع «فابريزيو» في «مستشفى بارما» أسكرتهما في دوامة من الجيوش والأحصنة – تلك التي تركض بعيدا عن الحرب أو إليها. كان يوجد كتب أخرى مكومة في إحدى زوايا غرفة نومه قرأتها له وسار سابقا عبر أراضيها.

تفتتح كتب كثيرة بتأكيد مؤلفها على الترتيب. انزلق أحدها إلى مياهها بمجذاف صامت.

أبدأ عملي من الوقت الذي كان فيه سيرفيوس كالبا قنصلا...زورت تواريخ « تيبريوس» .«كاليغولا»، كلوديوس ونيرون، بينما كانوا قوة بواسطة الإرهاب وبعد أن ماتوا كتبت بحقد طازج.

هكذا بدأ «تاسيتوس» حولياته.

إلا أن الروايات بدأت بالتردد أو بالفوضى. ولم يكن القراء أبدا متوازنين بشكل كامل. ينفتح باب قفل سياج ويندفعون حاملين سمكة بيد وفي الأخرى قبعة.

حين تبدأ كتابا تدخل عبر مداخل قائمة على ركائز إلى ساحات كبيرة. بارما وباريس والهند تفرش سجادها.

جلس من غير اعتبار للأوامر المحلية، منفرج الساقين، استلقى المدفع الزمزام على المنصة الآجرية مقابل بيت العجائب كما يسمي المحليون متحف لاهور. من يمسك بالزمزام ذلك التنين الذي ينفث النار، يمسك البنجاب، لأن القطعة البرونزية الخضراء الكبيرة هي دائما أول غنائم الفاتح.

«اقرئيه ببطء يا فتاتي العزيزة، يجب أن تقرأي «كبلنغ» ببطء. راقبي بانتباه أين تقع الفواصل وهكذا يمكنك اكتشاف الوقفات الطبيعية. إنه كاتب استخدم القلم والحبر. كان يرفع بصره عن الصفحة كثيرا، على ماأظن، ويحدق عبر نافذته ويصغي للطيور، كما يفعل معظم الكتاب الوحيدين. لا يعرف البعض أسماء الطيور، إلا أنه يعرفها. عيناك سريعتان وأمريكيتان شماليتنان. فكري بسرعة قلمه. كم هي بالأحرى فقرة أولى قديمة دبقة ومروعة.»

كان هذا درس المريض الإنكليزي الأول عن القراءة: لم يقاطع مرة ثانية. إذا حدث ونام ستتابع ولن ترفع بصرها إلى الأعلى أبدا إلى أن تشعر هيي نفسها بالإعياء. لو كان قد افتقد نصف الساعة الأخيرة في الحبكة، سيكون هناك مكان واحد غامض في القصة فقط ومن المرجح أنه يعرفه مسبقا. يعرف خريطة القصة. يوجد «بيناريس» إلى الشرق من «تشيليانا والاه» في شمال «البنجاب». (حدث هذا قبل أن يدخل اللغام إلى حياتهما وكأنه خرج من هذه الروايات، وكأن صفحات «كبلنغ» حكت في الليل كمصباح سحري. أفيون العجائب.

استادرت عن نهاية رواية «كيم» بجملها الرشيقة المقدسة – وبيانها الناصع – والتقطت دفتر المريض، الكتاب الذي حمله معه خارج النار. انفتح الكتاب الذي ازدادت سماكته.

كان يوجد ورقة رقيقة من الكتاب المقدس، منتزعة وملصقة على النص.

كان الملك داود عجوزا طاعنا في السن وغطوه بالملابس إلا أنه لم يتلق أيـــة حرارة.

عندئذ قال خدمه، أحضروا للملك عذراء شابة: اجعلوها تدلله وتستلقي على صدره، بحيث يمكن أن يحصل على الدفء. وهكذا بحثوا عن فتاة جميلة عبر كل السواحل وعثروا على أبيشج الشونمية. ودللت الفتاة الملك وأسعفته. إلا الملك لم يعرفها.»3

يرقد «المريض الإنكليزي» منذ مدة طويلة على سرير في فيلا مهجورة تدمر جزء منها بفعل قذائف الهاون التي أمطرتها ألمانيا على إيطاليا كملاك يتيم تهدهده «هنا» بوجودها الأنثوي الأخاذ الذي يذكره بالحبيبة الميتة «كاثرين». كلتاهما كانتا أصغر منه. كان دائما العجوز والعاجز وكانتا دائما الرحيمتين به في الزمن الصعب. كل ليلة تقرأ له «هنا» كتبا وروايات، وتحكي له حكايات صحراوية وأسطورية، شرقية وتاريخية كتبها بنفسه تنقله إلى كل المدن والأمكنة التي جابها. تذكره بكل الرياح التي صادفها في رحلاته، وبكل النساء اللواتي التقاهن. كانت «هنا» شهرزاد أخرى تسرد للمريض حتى يبقى حيا. ليست «هنا» شهرازاد من حكى لينقذ نفسه من القتل ويشفي شهريار من مرض قتل جنس النساء، بل شهريار هو من يحكى له لكي يشفى من مرضه العضال ويستمر في تنفس الهواء كناية به عن تنفس الحياة. «شهريار» الليالي لم يأت إلى الحكي من باب الخيانة والخطيئة. بل كان «ألمازي» من جاء إلى السرد من جحيم الخيانة والخطيئة، والتقى مع «شهريار» في مسألة الشفاء من الأسقام والتقى مع «شهرزاد» في قضية البقاء والنجاة من الموت. كانت «هنا» تسرد إلى «ألمازي» لتؤنسه وتبقيه حيا. وهنا يلتقي «مايكل أونداتجي» في «رواية المريض الإنكليزي» مع «محمد أنقار» في مجموعته القصصية «مؤنس العليل»، حيث كان يطلب من المؤذن أن «يهلل» طول الليل ليؤنس المريض في ليله ووحدته. كما يلتقي «أونداتجي» مع «بهاء طاهر» في روايته «ظمأ الروح» حين يمرض «الجد الباشكاتب» ويعجز عن الكلام ويعيش في ظلمة حالكة يجلس حفيده «سالم» العليل يقرأ عليه القرآن الكريم والأوراد والأدعية تخفيفا عليه وطلبا للشفاء والبقاء على قيد الحياة.

«هنا» العليلة أيضا هي مؤنسة المريض الإنكليزي تأخذ بيده لتجوب به في ذاكرته، إذ لا ينفك يخرج منها. هو قائم فيها أبدا. يبدأ منها ويعود إليها. و«هنا» أيضا هي ابنة «أوديب» «أنتيقون» التي تأخذ بيد أبيها وتنزل به الدرج وتجوب به المدن والأقاليم بعدما لعنته الآلهة حينما قتل أباه وتزوج أمه «جوكاست». «ألمازي» عشق «كاثرين» وقتل «كليفتون» وبقيت «هنا» تأخذ بذاكرته وتدلق عليه سحر الحكايا وملح القصص لعله يشفى أو على الأقل يستمر في الحياة.

كل من عرف «المريض الإنكليزي» استغله. فالبدو طلبوا منه أسماء وأنواع البنادق والأسلحة التي يصادفونها في الصحراء. «كليفتون» كان يتجسس على مجموعته في الصحراء. «باغنولد» نقل أسطورته مع «كاثرين» إلى الحلفاء. «كاثرين» أخذت منه شيخوخته الآسرة وغرابته وفرادته. صديقه «مادوكس» انتحر فترك غصة كبيرة في قلبه. إلا «هنا» التي كانت تعطيه كل يوم أدوية وسردا. كانت تزاوج بين الدواء والسحر. هل كانت ألمانيا محتاجة لسرد الأساطير والتاريخ للبقاء على قيد الحياة؟ هل نرتبط بالسرد والحكايات في الظلام لنطرد الأشباح والخوف والشياطين؟ هل يقوى سحر الحكاية على طرد الظلام؟

منذ البداية تأخذنا الحكايات بفتنتها وسحرها الأزلي. لم يرقنا المكان كثيرا، ولم يأسرنا الزمان بانسيابيته. كانت الحكاية في حد ذاتها ما يستهوينا. لذلك كنا نسارع إلى التعلق بقصص «الأنبياء» في «القرآن الكريم» ونعشق قصصهم حد الهوس. فسحر الحكايات كان قد أصابنا منذ الولادة ويرتبط السرد عندي بليال قضيتها راكدا ورابضا في الخلاء والأحراش. طويلة هي ليالي الدواوير وقاسية هي ظلمات الخلاء. أحيانا كنا نطفئ الأضواء وأستمتع بحكي صديق لي في الغرفة يحكي لي عن أفلام سينمائية لم أشاهدها. كان يتقن الحكي لدرجة أن عيني تبقى مفتوحة في الظلام أنا الذي ترعبني ظلمات الصحراء. هل كان «ألمازي» يخاف الظلام فتشعل له «هنا» شمعة وتقرأ له من أي كتاب تصافه في المكتبة، أو ترفع كتاب «هيرودت» وتقرأ له ما كتبته «كاثرين» في «كهف السباحين». ألم تفزعه الأحصنة والجيوش الراكضة في القلب والذاكرة وهو الألماني الراقد بين يدي الحلفاء لذلك كان يستنجد سحر الحكايات لطرد أشباح الأسر ومحاكمة قاسية عما اقترفه مع «كاثرين» وما فعله بـــ«كليفتون». كل الأحصنة والجيوش كانت تركض في القلب لذلك يندس في كهف الحكايات.

ترتبط الصورة بمكون أساس في الرواية هو الحكي. كل شخصيات الرواية تقوم بفعل الحكي والكتابة؛ «هنا» تحكي عن الأب وتربية الكلاب وزوجة أبيها «كلارا» وعن الحرب وموت الجنود وفرقعة الموت الخاصة وعن الرجل المحروق والسيخي «كيب». «كارافادجو» يحكي عن سرقاته للبيوت وعلاقاته الخاصة مع الكلاب التي يجدها جائعة فيطعمها لترحب به عند عودته للسرقة، وعن جاسوس ألماني كان يعيش في الصحراء. و«كيب» يحكي عن الهند والمعابد وعجائب «لاهور». و«المريض الإنكليزي» يحكي كل الاختلالات في الرواية. وبذلك ينقسم الحكي إلى ثلاثة أقسام: حكي الشخصيات عن تاريخها وماضيها عن اختيار وطواعية. وحكي يقوم بالسحر لإبقاء المسرود له حيا وشفائه. وحكي يقوم به «ألمازي» عن غير طواعية ضد الرغبة والذات تحت تأثير المورفين. وهنا يقوم الحكي بكشف هوية مزيفة.

لقد فك «الرجل المحروق» كل عقده عن طريق الحكي بفعل المورفين حينما يحكي لـــ«كارافادجو» عن الجاسوسية ومقتل الجاسوس البريطاني «كليفتون» أوبدونه حينما يحكي لـــ«هنا» عن علاقته بالصحراء وعشقه لـــ«كاثرين». لذلك تحددت وظيفة السرد في إيقاف الألم أو التخفيف من حدته على الأقل. هل يتجاوز الحكي دوره البدائي ليقوم بفعل خاص بالسحر هو التطبيب حيث ساعد «ألمازي» على التخلص من كل مايجثم على قلبه وكشف هويته من دون أدنى ارتباك؟

لقد أصاب سحر الحكاية كل شخصيا ت الرواية. فـــ«كاثرين» بدأت تقرأ وتنعزل رابضة عند

الكتب. لقد بدأت تتغير. تقرأ كل شيء عن الصحراء فملكت القدرة على الكلام عنها وعن واحاتها الضائعة ففرضت الحكاية بذلك حب الصحراء. نفس السحر سيصيب اللص القديم والجاسوس «**كارافادجو**» فبدأ يبحث عن الحكايات وأساطيرها الملغزة فيلتقط كتاب «**هيرودت**»، ويتابع حكايا «**المريض الإنكليزي**». يعثر على الصحراء التي حدثه عنها، يلمس كثيب «**كيلف كبير**» العوينات، جبل كيسو. لقد كان يرتب الأحداث مع «**ألمازي**».

عرضت الصورة المتضمنة للحكايا المسرودة لـ«**لمريض الإنكليزي**» الصحراء التي سار فيها سابقا. فهي عنه أو عن «**جيوفري كليفتون**» وزوجته «**كاثرين كليفتون**»؛ أو عن الرجل العجوز «**ألمازي**» قبل أن يتعرف «**كاثرين**». هو «**النبي داود**» الذي جيء له بـ«**كاثرين**» أدفأت وحدته في الصحراء. أو «**هنا**» التي أدفأت عظامه المحروقة بالماء الدافئ، أو أدفأت ذاكرته بالحكايات الساحرة. فليس «**النبي داود**» في الحكاية سوى «**ألمازي**»، وليست الفتاة الفاتنة سوى «**كاثرين**» التي جيء بها من «**لندن**». كما تعرض الحكايات في الصورة مدنا وأمكنة تسكع فيه الرجل المحروق. فـ«**ألمازي**» هو العجوز الجوال في الصحاري في رواية «**كيم**» وهو «**فابريزيو**» في «**مستشفى بارما**» التي ليست سوى المعسكر الطبي في «**فيلا سان جيرولامو**». فهذان الكتابان يتحدثان عن الجيوش والأحصنة الراكضة في الحرب، وعن المستشفى. فكل حكايات الكتب التي سردتها «**هنا**» عليه سبق أن اكتشفها قبل احتراقه لذلك كانت «**هنا**» لا تأبه بإعفاءته عند قراءتها لأنه كان يعلم حبكتها وبنيتها مما يؤكد أنها من تأليف السيد «**الكونت لاديسلو دي ألمازي**». كل الحكايات التي سردتها له «**هنا**» عاشها وكتبها بنفسه على هوامش كتاب «**هيرودت**». بل أليس هيرودت هو «**ألمازي**» نفسه؟

«أنا هيرودت من هاليكارناسوس وضعت تاريخي كي لا يسحب الزمن اللون الذي أضفاه الإنسان على الوجود أو تلك الأعمال العظيمة الرائعة التي تجلت على يد اليونانيين والبرابرة... سوية مع ذلك السبب الذي قاتلوا بعضهم من أجله.»4

كما تتحدث الحكاية الثانية في الصورة عن السيخي الهندي الشاب «**كيب**» الذي خرج من هذه الحكايات خاصة من كتاب «**كبلنغ**». وهي حكاية رواها لـ«**هنا**» وهي التي دونتها. فهي حكاية عن «**الهند**» و«**البنجاب**» و«**لاهور**». فسرد الصورة يتوازى مع سرد حكايات من كتب تاريخية مختلقة من طرف الراوي أو من قبل الشخصيات تتماثل أقدار أبطالها مع مصير الشخصيات. فكل حدث يستعرضه الراوي له مقابله الموضوعي في التاريخ والأساطير. ومثلت تواريخ «**تيبريوس**»، «**كاليغولا**»، «**كلوديوس**» و«**نيرون**» تواريخ «**روزفلت**» و«**رومل**» و«**هتلر**». فرضوا أنفسهم بالقوة والإرهاب أسيادا للعالم، لكن بعد موتهم كتبت تواريخهم الدامية بحقد طازج وشوهت صورهم اللامعة سلفا بخطوط الدم الإنساني البريء.

لقد جاءت الصورة لترصد فعلا يتكرر كل ليلة في «**فيلا سان جيرولامو**» المهجورة هو فعل سرد الحكايات لتؤنس «**هنا**» «**المريض الإنكليزي**». فهي مضمخة بالكتب المكومة أمامه وبثلاث حكايات جاءت مقسمة بالتساوي بين «**هنا**» و«**ألمازي**» و«**كيب**». لكل شخصية حكاية تماثلها موضوعا وقدرا صيغت ببلاغة خاصة. فالصورة تضمنت حكايات أسطورية لذلك شاكلتها مبنى ومعنى تميزت بنفس أسطوري غرائبي حافلة بالألغاز والغرابة في الأسماء («**تيبريوس**»، «**كاليغولا**»، «**كلوديوس**» و«**نيرون**»، «**كيم**»، «**فابريزيو**» و«**مستشفى بارما**»)، والألفة (ألفة المدن المعاصرة للأحداث، ألفة الكتب المقروءة، ألفة الحرب، ألفة الكتابة، ألفة الطيور، ألفة التاريخ والأساطير، ألفة القراءة)، وتداخل الواقعي والأسطوري (الجيوش والأحصنة). كما عرفت سردا متقطعا تخلله تداخل الأصوات (صوت الراوي وألمازي وكاتب الحكايات). وتداخل الواقع والتاريخ، تداخل الشرق والغرب، تداخل الضمائر والأزمنة، تداخل الغرابة والألفة، تداخل المقدس والمدنس، تداخل كلام الإنسان وكلام الرب. وتداخل السرد والحكايات الثلاث التي تدرجت من كتابين حميمين خاصين إلى كتب كثيرة مكومة في غرفة نوم «**ألمازي**» تتحدث عن الإرهابيين التاريخيين في صورة الإرهابيين الجدد، إلى روايات تتحدث بأسطورية خاصة عن مدن أسرت ذاكرة شخصيات الصورة الروائية، إلى كتاب «**هيرودت**» الغليظ الذي نجا مع «**المريض الإنكليزي**»، إلى ورقة رقيقة من الكتاب المقدس. فقد تسلسلت الحكاية من المدنس إلى المقدس في تدرج عفوي الانتقال والانسيابية. كما تماهى المسرود والمكتوب في الصورة، وتماهت شخصياتها مع شخصيات تاريخية في مزج عصي على النشاز. وجاء الانقطاع واضحا في الصورة ليعكس التشتت والتفكك وعدم الاستقرار التي تعيشه الشخصيات في واقع يبقى التشتت فيه سيد الموقف. أما الغرائبية فتمثلت في معرفة «**ألمازي**» بأراضي الروايات التاريخية القديمة ومشيه عليها ومعرفتها جيدا. كما أسكرتهما الحكايات التي سردتها «**هنا**» في دوامة من الجيوش والأحصنة. إضافة إلى انزلاق أحد الكتب في مياهها بمجذاف صامت، واندفاع القراء حاملين سمكة بيد وفي الأخرى قبعة، وكذلك أسطورة العجائب في متحف «**لاهور**»، وأن من يمسك بالزمزام ذلك التنين الذي ينفث النار يمسك بـ«**البنجاب**». كما اعتمدت الصورة على التركيب بين البسيط والمركب، بين التاريخ والوثيقة. كل ذلك في لغة بسيطة التركيب معقدة المعنى والرمز الذين تسيجهما الشاعرية الثاوية في الصورة. فالصورة تبدو مغسولة من التزينية اللفظية والزخرفية البيانية لكنها مضمخة بعديد منها؛ فجاء المجاز في «**مسافرة مع العجوز الجوال في «كيم»**»، وفي: «**وكأنه خرج من هذه الروايات**»، وفي: «**وكأن صفحات «كبلنغ» حكت في الليل**». في حين كانت الاستعارة حاضرة بكثرة في: «**أسكرتهما في دوامة من الجيوش والأحصنة**» وفي: «**كتب أخرى مكومة**» وفي: «**انزلق أحدها إلى مياهها بمجذاف صامت**» وفي: «**كتبت بحقد طازج**» وفي: «**إلا أن الروايات بدأت بالتردد أو الفوضى**»، وفي: «**فكري بسرعة قلمه**». أما التشبيه فقد جاء يتيما في جملة واحدة: «**حكت في الليل كمصباح سحري**». كما عرفت الصورة تشغيلا قويا لوصف الكتب والمدن الشرقية الأسطورية وطريقة الكتابة عند «كبلنغ»، وعيني «**هنا**» السريعتين جدا وأمريكيتان شماليتان، ودرس «**المريض الإنكليزي**» لـ«**هنا**» في القراءة، وجمل رواية «**كيم**» الرشيقة المقدسة وبيانها الناصع. وتصوير الملك «**داود**» الطاعن في السن وبرودته القارية. كما كانت التفاصيل حاضرة بقوة تجلت بشكل خاص في درس القراءة حيث تمت الإشارة إلى الفواصل واستخدام الحبر والقلم ورفع البصر عن الصفحة وسرعة قلمه. كما تتمثل أيضا في: «**انفتح الكتاب الذي ازدادت سماكته**». كل ذلك من أجل خدمة الحكايات في الصورة والتأثير في «**ألمازي**» بسحر الحكاية واللغة من أجل إنقاده من واقع قاس معيش، إلى واقع أكثر رحابة وألق وانسيابية. يجتمع فيه التاريخ، بالأسطورة، بالواقع، لعل «**المريض الإنكليزي**» يتعافى بذلك ويبقى حيا ولو بذاكرته.

لقد لعبت الحكاية دورا أساس في التاريخ الإنساني. منها بدأ، وبها عاش وتغذت عليها ذاكرته وقلوبه وأرواحه. فللحكاية سحر وللقول «**المكتوب**» فتنة كان الجاحظ قد استعاد منها في مفتتح كتابه «**البيان والتبيين**». لكنها فتنة كانت ضرورية لـ«**ألمازي**» و«**هنا**» و«**كارافادجو**» و«**كيب**» و«**كاثرين**» حتى يبقوا أحياء. لاسيما الرجل المحروق الذي كان مسجى طول الليالي والنهارات حتى عاد لا يميز بينها إذ أصبح الزمن ليلا متصلا لا يتقطع سوى بسرد «**هنا**» لحكايات كانت بطعم سحر «**ألف ليلة وليلة العربية**»؛ إذ ساعدته على الخروج من أزمته وإن كانت بطرق ملتوية. إن قراءة هذه الصورة لتستدعي إلى ذهن القارئ خاصة العربي المأخوذ بسحر «**الليالي**»؛ صورة المرأة الساردة التي تمثلها «**شهرزاد**»؛ والمخايلة بين الصورة و«**الليالي**» واضحة جلية؛ «**شهرزاد**» تحكي لـ«**شهريار**»، و«**هنا**» تحكي لـ«**لمريض الإنكليزي**». «**شهرزاد**» تتوسل السرد فتنة تسيطر بها على «**شهريار**» فتؤجل موتها، و«**هنا**» تحكي حتى تؤجل موت المسرود له.

الهوامش:

*مايكل أونداتجي روائي وشاعر سيريلانكي يعيش في تورنتو بكندا. إنه مؤلف «في جلد الأسد»، «المجيء عبر الذبح»، «الأعمال الكاملة للولد بيلي»، بالإضافة إلى ثلاث مجموعات شعرية. حظي بجائزة البوكر برايز على كتابه «المريض الإنكليزي».

1- المريض الإنكليزي، ص: 45.

2- المصدر نفسه، ص: 45.

3- المريض، ص: 93 – 94.

4- المريض الإنكليزي، ص: 236.

لائحة المصدر والمراجع:

** – مايكل أونداتجي،المريض الإنكليزي،ترجمة أسامة أسبر، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا-دمشق، ط 1، 1997.

– استفدت بشكل كبير من:

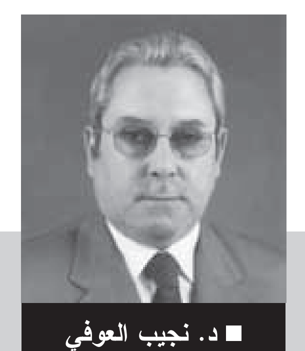
** محاضرات الأستاذ محمد أنقار خلال الموسم الجامعي 2009-2008

** محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات الإدريسي، تطوان، 1994.

** محمد أنقار،البلاغة والسمة، مجلة فكر ونقد،ع 25، 2000.

** محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية نقطة نور لبهاء طاهر، منشورات مرايا، طنجة، 2007.

** محمد أنقار، مقبرة تحاور الرواية الإسبانية، مجلة مجرة، ع12، خريف 2007.



جمعة اللامي، حداثة فوق صفيح ساخن

■ د. نجيب العوفي

التجربة القصصية للقاص والروائي والأديب العراقي العريق جمعة اللامي، هي ثمرة لعقود طويلة وحفيلة من الزمان، تتحدر إلينا من أوساط الستينات من القرن الفارط، وما يفتأ العطاء موصولا إلى الآن، لا ملال ولا كلال.

وقد لمع إسم جمعية اللامي في فسحة المشهد القصصي العربي بعامة، في مرحلة تاريخية حساسة شهدت فيها القصة القصيرة العربية مخاضات حداثية وتجريبية مهمة، غيرت من طقوس العروض القصصي السائد، وفتحت آفاقا جديدة ومشروعة للكتابة القصصية. وكانت مساهمة جمعة في هذا المجال بادية ولافتة للأنظار، حيث ضخت نصوصه القصصية المتبكرة نسوغا جديدة وحارة في جسد القصة العربية.

وأهم ما يسم ويميز التجربة القصصية لجمعة اللامي ما يلي:

1/- تجديد شكل القصة القصيرة العربية والنأي بها عن الثوات والقواعد الكلاسيكية المألوفة والمعروفة.

2/- مهارة الالتقاط والرصد لتيمات مرحلية ضاغطة ومحورية كالقمع والمنع والملاحقة والسجن وما يترتب عنها من مشاكل ومآزم اجتماعية ونفسية تأخذ بمخانق الشخوص القصصية. واللامي هنا، يعتبر في طليعة القاصين العرب الذين رصدوا كوابيس وشجون المرحلة برهافة إبداعية وسخرية سوداء، الشيء الذي نحا بنصوصه منحا سورياليا وفنطاستيكيا إذ يحكي ويحاكي واقعا عربيا موغلا في سورياليته ومأساويته.

3/-مع هذا المنحى التحديثي والتجريبي في قصص اللامي، تحضر الذاكرة التراثية حضورا قويا ودالا من خلال أقنعة ورموز بليغة.

واللامي في ذلك، يحاول اجتراح المعادلة الصعبة، من خلال التوليف بين البعد التراثي والبعد الحداثي. ومن ثم لم تكن حداثته القصصية حداثة تمرينية أو نزوية على غرار كثرة كاثرة من شباب القصة العربية بل كانت حداثة أصيلة ناضجة من صفيح عربي ساخن وناغل بجمرات الأسئلة.

أعني بهذا أنها سردية وإبداعية اقتضتها وحتمتها المرحلة وكوابيسها العاتية. وإذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة، كما قال النفري. أو بالأحرى، إذا اتسعت «الكُربة» ضاقت العبارة.

وقد اكتوى اللامي بلظى هذه المرحلة وعاني من مرائر أسئلتها وكوابيسها، فكان إبداعه طالعا من نار ونور وخارجا من أصلاب زمانه وإنسانيته، وكان الشكل عنده لصيق المضمون وصنوه.

إن جمعة اللامي بعبارة جامعة مانعة، يعتبر (الأول بين كتاب القصة العرب، بل بين كتاب القصة في كل مكان كتب القصة بهذا الأسلوب.) كما قال الكاتب اللبناني عصام محفوظ.

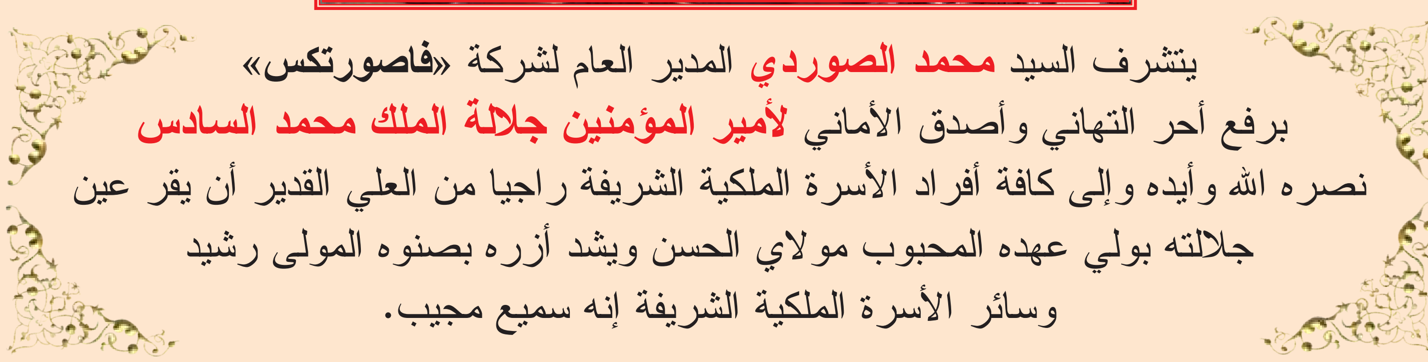


الأديب العراقي جمعة اللامي في جلسة مع الدكتور نجيب العوفي




بمناسبة ذكرى عيد عيد المولد النبوي الشريف

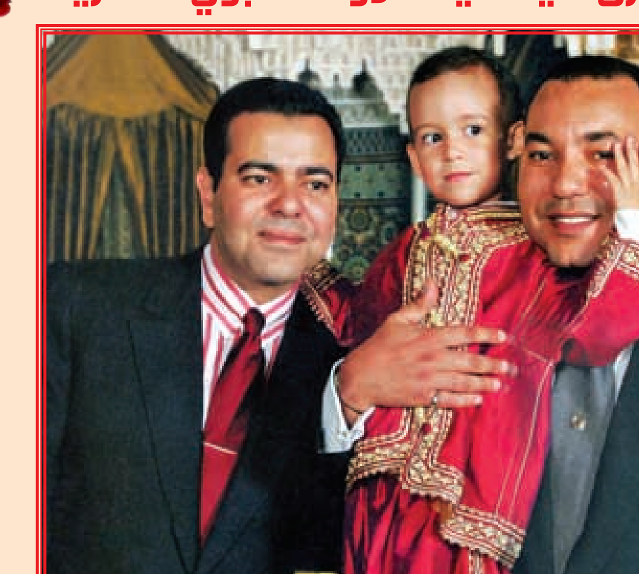


يتشرف السيد **محمد الصوردي** المدير العام لشركة «**فاصورتكس**»
برفع أحر التهاني وأصدق الأماني **لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس**
نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين
جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد أزره بصنوه المولى رشيد
وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.



بمناسبة ذكرى عيد عيد المولد النبوي الشريف




يتشرف السيد **أنور الحداد** مدير مطبعة **VOLK IMPRIMERIE**
أصالة عن نفسه ونيابة عن مستخدمي المطبعة برفع أحر التهاني وأصدق الأماني
لأمير المؤمنين جلالة الملك محمد السادس نصره الله وأيده وإلى كافة أفراد الأسرة الملكية
الشريفة راجيا من العلي القدير أن يقر عين جلالته بولي عهده المحبوب مولاي الحسن ويشد
أزره بصنوه المولى رشيد وسائر الأسرة الملكية الشريفة إنه سميع مجيب.


www.chafona.com
Design: LINAM SOLUTION
WEBRADIO
CHAFONA
100% MUSIC
Tout le monde chante
avec chafona web-radio